Erwin Panofsky

Idea

Contribución a la historia de la teoría del arte

Traducción de Maria Teresa Pumarega

NOVENA EDICIÓN

CATEDRA

ENSAYOS ARTE

Título original de la obra:
Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunstheorie

Cubierta de Margarita Suárez-Carreño

© Bruno Hessling Verlag, Berlín
© Ediciones Cátedra, S. A., 1998
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 26.417-1998
ISBN: 84-376-0101-0
Printed in Spain
Impreso en Gráficas Rógar, S. A.
Navalcarnero (Madrid)

Índice general

Introducción 13
La Antigüedad 17
La Edad Media 33
El Renacimiento 45
El Manierismo 67
El Clasicismo 93
Miguel Angel y Durero 103
Apéndice I. El capítulo de G. P. Lomazzo sobre las bellas proporciones y el comentario sobre el Simposio de Marsilio Ficino 113
Apéndice II. Gio. Pietro Bellori. La idea del pintor, del escultor y del arquitecto, escogida de entre las bellezas naturales, superior a la Naturaleza. Aníbal Carracci 121
Índice onomástico y de materias 131

Índice de ilustraciones

1. A Clouwet: «Idea» (de Giov. Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori*..., Roma, 1672. 13
2. Zeus olímpico de Fidias (moneda romana de la época de Adrián Adriano, de *Compte Rendu*..., 1876, S. Petersburgo) 17
3. Escuela de Andrea Pisano: «La pittura» (relieve del Campanile de Florencia). 33
4. Durero: «El dibujante del laúd» (grabado b. 147 de «*Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheyt*», Nüremberg, 1525) 45
5. Grabador anónimo: «Idea» (de la *Iconología* del Cav. Cesare Ripa, Venecia, 1643) 67
6. A. Clouwet: «Imitatio Sapiens» (de Gio. Pietro Bellori, *Le Vite de'Pittori*, etcétera, Roma, 1672) 93
7. Miguel Ángel: «La Notte» 103

Prólogo

El presente estudio está en estrecha relación con una conferencia pronunciada por el profesor E. Cassirer en la Biblioteca Warburg, «La Idea de lo Bello en los Diálogos de Platón« («Die Idee des Schönen in Platos Dialogen»), que aparecerá en el segundo volumen de las «Conferencias de la Biblioteca Warburg» («Vorträge der Bibliothek Warburg»). Nuestra investigación ilustrará el desarrollo histórico de ese concepto, cuyo valor sistemático puso de relieve la conferencia de Cassirer. El deseo de ambos autores era que esta conexión se manifestase también en la publicación, pero el presente estudio —sobre todo por la añadidura de notas en parte aumentadas en pequeñas digresiones y por los extractos de fuentes, en nuestro caso imprescindibles— se ha hecho demasiado extenso para tener cabida en las «Conferencias de la Biblioteca Warburg». Por ello, el abajo firmante debe limitarse a remitir al lector a la conferencia mencionada anteriormente, agradeciendo de todo corazón al profesor Cassirer sus múltiples palabras de aliento y su preciosa y generosa ayuda. También debe expresar su más sincero agradecimiento a la señorita doctora Gertrud Bing, que ha asumido el ímprobo trabajo de realizar el índice final.

Hamburgo, marzo de 1924.

E. Panofsky

Prólogo a la segunda edición

La sugerencia de volver a editar un libro aparecido hace treinta y cinco años, y agotado desde hace mucho tiempo, resulta algo extraordinariamente halagador para su autor. Sin embargo, le plantea a la vez un problema de conciencia. Resulta obvio que en tan largo período de tiempo no sólo ha avanzado la investigación en sí misma, sino también las ideas del propio autor, que, aunque no hayan variado en lo fundamental, sí se han modificado en muchos aspectos.

Sólo sería posible tener en cuenta esta evolución si el autor pudiera decidirse a escribir un libro totalmente nuevo, que sería probablemente tres o cuatro veces más extenso; pero para ello le falta el tiempo, las fuerzas y —«ut aperte loquar»— las ganas. La única alternativa es esta reimpresión, que no difiere de la primera edición más que en la corrección de numerosos errores tipográficos y de toda índole y, sobre todo, en la eliminación del último párrafo del capítulo «El Manierismo» y de la nota 239 a referente a él; ello se debe a que la noticia recogida por Giulio Clovio sobre un encuentro con El Greco y publicada por Hugo Kehrer, a la que hacía referencia este párrafo, ha resultado ser una falsificación de carácter «patriótico». Ha de quedar a cargo del lector la tarea de completar y corregir el texto antiguo —«questo saggio antico», como diría un colega italiano— a la luz de publicaciones más recientes, tarea que le queremos facilitar con algunas indicaciones.

Para el capítulo «La Antigüedad» habría que remitirse a bastantes de los numerosos trabajos más recientes sobre la relación de Platón con el arte, cuyo conocimiento hay que agradecer principalmente al profesor Harold F. Cherniss: P. M. Schul, *Platon et l'art de son Temps*, 1.ª ed., París, 1933 (2.ª ed., París, 1952); H. J. M. Broos, *Plato's Beschouwing van Kunst en schoonheid*, Leiden, 1948; E. Huber-Abrahamowicz, *Das Problem der Kunst bei Platon*, Winterthur, 1954; B. Schweitzer, *Plato und die bildende Kunst der Griechen*, Tubinga, 1954; E. Wind, *Theios Phobos: Untersuchungen über die platonische Kunstphilosophie*, Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, XXVI, 1932, págs. 349 y ss.; A. W. Bijvank, *Platon et l'art grec*, Bulletin van de Vereeniging tot Becordering der Kennis van de Antieke Beschaving, Leiden, XXX, 1955, págs. 35 y ss.; idem, *De beeldende kunst in den tijd van Plato*, Mededelingen der K. Nederlandse Akad. van Wetenschappen, Afd. Letterkunde, N. R., XVIII, 1955, págs. 429 y ss. (con un resumen en francés); H. F. Bouchery, *Plato en de beeldende kunst*, Gante, Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis, XI, 1954, págs. 125 y ss.; H. J. M. Broos, *Platon*

en de kunst, Bulletin van de Vereeniging tot Becordering der Kennis van de Antieke Beschaving, XXIII, 1948, págs. 1 y ss.; R. Bianchi-Bandinelli, *Osservazioni storico-artistiche a un passo del Sofista Platonico*, Studi in onore di Ugo Enrico Paolí, Florencia, 1956, págs. 81 y ss.; T. B. Webster, *Plato and Aristotle as Critics of Greek Art*, Symbolae Osloenses, XXIX, 1952, págs. 8 y ss.; además: B. Schweitzer, *Xenokrates von Athen* (Schriften der Königsberger Gelehrten-Gesellschaft, Geisteswissenschaftliche Klasse, IX, 1), Halle del Saale, 1832; H. Jucker, *Vom Verhältnis der Römer zur bildenden Kunst der Griechen*, Francfort, 1950, sobre todo págs. 126-140.

El capítulo «La Edad Media» habría que completarlo sobre todo con la monumental obra de E. de Bruyns, *Etudes d'esthétique médiévale*, Brujas, 1946, y con un breve pero brillante artículo de M. Schapiro, *On the Aesthetic Attitude of the Romanesque Age*, Art and Thought, Londres, 1948, págs. 130 y ss.

Los capítulos «El Renacimiento», «El Manierismo» y «El Clasicismo» habría que completarlos con: A. Blunt, *Artistic Theory in Italy*, Oxford, 1940; ídem, *Poussin's Notes on Painting*, Journal of the Warburg Institute, I, 1938, págs. 344 y ss.; y R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis; The Humanistic Theory of Painting*, Art Bulletin, XXII, 1940, págs. 197 y ss. Pero lo más importante es el hecho de que la «Carta Magna» de la interpretación clásica del arte, que considera el estilo «idealista» de los Carracci y de Domenichino como la solución definitiva del conflicto entre el Manierismo «ajeno a la naturaleza» y el «crudo» Naturalismo —la *Idea del pittore, dello schultore, e dell'architetto*, de Giovanni Pietro Bellori, que no fue publicada hasta 1672—, ha resultado ser la recopilación y codificación de una serie de ideas que ya eran corrientes en el círculo de aquellos pintores y que ya habían sido formuladas anteriormente entre 1607 y 1615 por su compatriota, amigo y mecenas, el erudito Monsignore Giovanni Agucchi (o Agucchia) en sus notas manuscritas: D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (Studies of the Warburg Institute, XVI), Londres, 1947 (para un trabajo de Agucchi sobre la teoría del arte y para las opiniones estéticas de su amigo Galileo, cfr. E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts*, Utrecht, 1954).

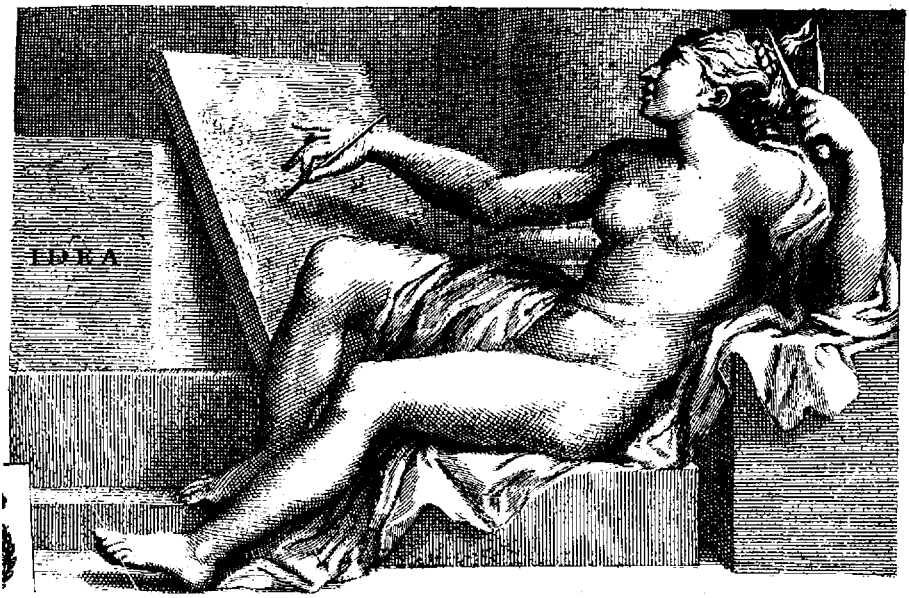
También para el capítulo «Miguel Angel y Durero» permítasele al autor remitirse a dos de sus propios escritos: *Studies in Iconology; Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, 1939, págs. 242 y ss.; y *Albrecht Dürer*, 3.ª ed., Princeton, 1948, págs. 279 y ss.

En resumen, el lector de esta reimpresión debería tener continuamente presente que se trata de una obra escrita hace más de una generación y que no ha sido en absoluto «modernizada». Si los libros estuvieran sujetos a las mismas disposiciones legales que los preparados farmacéuticos, debería llevar cada ejemplar impreso en la cubierta «Utilizar con precaución»* o, como decía en los antiguos botes de farmacia: CAUTIUS.

Princeton, octubre de 1959 — Erwin Panofsky

---

* Esta misma advertencia sirve también para una traducción italiana, publicada en Florencia en 1952: *Idea; Contributo alla Storia dell'estetica*, introducida y traducida por E. Cione.



Introducción

Platón, que fundamentó el sentido metafísico de la Belleza de una forma válida para todos los tiempos, y cuya teoría de las Ideas ha ido cobrando cada vez mayor importancia también para la estética de las artes figurativas, no logró, sin embargo, juzgar éstas ecuánimemente. De hecho, sería ir demasiado lejos el querer definir la filosofía platónica como absolutamente «antiartística» y pretender que ella hubiera negado completamente al pintor y al escultor la facultad de contemplar las Ideas[1]; porque así como Platón distingue en todos los aspectos de la actividad humana, y especialmente de la filosofía, entre un modo verdadero de ejercitarla y uno falso, entre uno recto y uno no recto, cuando habla de las artes figurativas, contrapone a los representantes —tan frecuentemente criticados— de la *μιμητικὴ τέχνη*, que sólo saben imitar la apariencia sensible del mundo corpóreo, a aquellos artistas que —en la medida que ello es posible en una actividad que actúa en la relidad empírica— tratan de hacer valer la Idea en sus obras, y cuyo trabajo incluso puede servir de «Paradigma» para el del legislador: «Cuando éstos pasan después (es decir, después de preparar la tabla y esbozar las líneas principales) a la ejecución», así se dice de estos pintores que, en términos platónicos, podríamos quizá definir como «poiéticos» o «heurísticos», «dejan a menudo que su vista se pose alternativamente en uno y otro lado, es decir,

[1] Sobre la doctrina platónica de lo bello en el arte cfr. recientemente Ernst Cassirer, en *Vorträge der Bibl. Warburg*, II, 1923.

una vez sobre aquello que es verdaderamente justo, bello, prudente, etc., y otra sobre aquello que es considerado como tal entre los hombres, y con mezclas y combinaciones crean, con sus propios materiales, la imagen humana, para cuya concepción se dejan guiar por aquello que Homero llamaba divino o semejante a lo divino, cuando se manifiesta entre los hombres»[2]. Sin embargo, a pesar de tales consideraciones y otras parecidas[3], la filosofía platónica ha de ser considerada, si no completamente antiartística, sí por lo menos ajena al arte, y así se comprende que casi todos los posteriores —sobre todo Plotino— hayan visto en sus frecuentes ataques contra las artes «miméticas» una condena general de las artes figurativas en cuanto tales. Ya que, al aplicar Platón como medida del valor de la producción plástica y pictórica el concepto extraño a ella de una verdad conceptual, es decir, de una concordancia con las Ideas, su sistema filosófico no puede ofrecer ninguna posibilidad para una estética de las artes figurativas considerada como campo espiritual *sui generis* (por otra parte, la autonomía de la esfera estética respecto a la teórica y ética no fue alcanzada antes del s. XVIII). Por ello, él debía necesariamente lograr reducir el ámbito de aquellas manifestaciones artísticas a la limitada medida en la que él, desde su punto de vista, podía aprobarlas; e incluso atendiendo a este estrecho círculo, el arte tenía, en su opinión, un valor limitado: si la misión del arte ha de ser la «verdad» con respecto a las Ideas, compitiendo, por tanto, en cierto modo con el reconocimiento racional, su finalidad tiene que ser necesariamente el reducir el mundo visible a formas inmutables, generales y eternas, renunciando así a aquella individualidad y originalidad, en la que estamos acostumbrados a ver el carácter distintivo de sus creaciones. (Por ello Platón contrapone lógicamente al arte griego libre el de los egipcios, sujeto a normas, cuyas obras de hace diez mil años no eran más bellas ni más feas que las actuales; es más, estaban trabajadas en el mismo estilo[4].) E incluso allí donde se haya conseguido este ideal de inmutabilidad, generalidad y eternidad de acuerdo con las posibilidades humanas, la obra de arte no puede jamás pretender alcanzar una categoría más alta que la de un *εἴδωλον*, que, a pesar de la aparente conformidad, está en muchos aspectos en contradicción con su Idea, y que no puede acercarse a ella más que el *ὄνομα*, de cuya ayuda precisa el filósofo para expresar sus juicios[5]. El valor de una creación artística no se determina, por tanto, de distinta forma que el valor de una investigación científica: para Platón, según la medida en que ha sido aplicado en ella el conocimiento teórico, y, especialmente, el matemático[6]. La mayoría

---

[2] Platón, *República*, VI, 501.

[3] Cfr., por ejemplo, el párrafo citado en la nota 33.

[4] Platón, *Leyes*, II, 656 D-E.

[5] Platón, *Epístolas*, VII, 342-3.

[6] Obsérvese que el concepto platónico de la *εὕρεσις* significa justamente lo contrario que lo que nosotros acostumbramos a entender por «invención»: la *εὕρεσις* platónica, más que una invención de formas nuevas e individuales, es un descubrimiento de principios eternos y universalmente válidos, tal y como los contiene sobre todo la matemática. Por tanto sería lógico adjudicar a la arquitectura y a la música el puesto más alto en una jerarquía platónica de las artes. E. Wind prepara un trabajo sobre este tema.

de las obras que generalmente han sido y son consideradas artísticas e incluso excelentes, entran para él bajo el concepto de la *μιμητικὴ τέχνη*, contra la cual lanzó en el libro X de la *República* y en el Sofista sus famosos juicios condenatorios: o el artista crea copias exactas que, en el sentido de la *μίμησις εἰκαστική*, reproducen el contenido de la realidad sensible, siguiendo lo verdadero, y por tanto se contenta con una inútil duplicación del mundo fenoménico que sólo imita las Ideas[7], o bien crea simulacros inexactos y engañosos que, en el sentido de la *μίμησις φανταστική*, empequeñecen lo grande y agrandan lo pequeño, para engañar a nuestra vista imperfecta[8], y entonces su obra aumenta la confusión en nuestra alma, y está, en honor a la verdad, en un nivel inferior al del mundo sensible, como *τρίτον τι ἀπὸ τῆς ἀληθείας*[9]. Según una conocida poesía de Johann Tzetzes, Fidias, considerando como *ὀπτικός* y *γεωμέτρης* la aparente reducción de los objetos situados a gran altura, habría dado a su Atenea proporciones objetivamente erróneas, y precisamente por ello habría obtenido la victoria sobre Alkamenes[10]; para Platón esta obra habría sido un ejemplo típico de ese arte falso al que acusa —y casi parece que su acusación estuviera dirigida precisamente contra esta obra fidíaca— de considerar con respecto a los cambios de perspectiva no *τὰς οὔσας συμμετρίας*, sino *τὰς δοξούσας εἶναι καλάς*[11]. También de esto se puede deducir por qué respondían más a su ideal las obras de aquellos pintores y escultores egipcios, que no sólo se mantenían inmutablemente fieles a sus rígidas fórmulas, sino que también detestaban cualquier concesión a la percepción visual; y, finalmente, para él no era el artista sino el dialéctico el que debía revelar el mundo de las Ideas. Ya que, mientras que el arte no se detiene en la reproducción de las imágenes, la filosofía posee el supremo privilegio de utilizar las palabras sólo como base para acceder al conocimiento, acceso que termina para el artista con la creación del *εἴδωλον*[12].

Si, en cambio, interrogamos a un pensador del siglo XVI —es decir, de una época en la que el arte figurativo era entendido en su totalidad como *μίμησις*, si bien no sólo como imitación en el sentido del «realismo»—, si le interrogamos sobre su modo de concebir la esencia de la Idea platónica, leemos, por ejemplo, en Melanchton: «Certum est, Platonem ubique vocare Ideas perfectam et illustrem notitiam, ut Apelles habet in animo inclusam pulcherrimam imaginem humani corporis»[13]. Esta interpretación (que implícitamente trata de reconciliar a Platón con Aristóteles)[14], se diferencia del concepto genuinamente platónico sobre todo en dos puntos: en primer lugar, porque las Ideas

---

[7] Cfr. al respecto los argumentos de Proclo citados en la nota 63.

[8] Platón, *Sofista*, págs. 233 y ss.; cfr. especialmente J. A. Jolles, *Vitruvs Aesthetik*, Diss. Friburgo, 1906, págs. 51 y ss. Sobre la interpretación errónea que la distinción platónica entre *μίμησις εἰκαστική* y *μίμησις φανταστική* sufrió en los siglos XVI y XVII, cfr. notas 144 y 259.

[9] Platón, *República*, X, 602.

[10] J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen z. Gesch. d. bild. Künste b. d. Griechen*, 1868, núm. 772.

[11] Platón, *Sofista*, 235 E-236 A.

[12] Cfr. E. Cassirer, *op. cit.*

[13] Melanchton, *Ennaratio libri I, Ethicor. Arist.*, cap. VI (*Corp. Ref.* XVI, col., 290).

[14] Melanchton rechaza con pleno conocimiento de causa la percepción de las ideas como *οὐσίαι* metafísicas, y —quizá interpretando mejor la opinión platónica— las adecua a las «defi-

no son ya sustancias metafísicas, que existen fuera del mundo fenoménico sensible y también fuera del intelecto en una ὑπερουράνιος τόπος, sino representaciones o visiones, que tienen lugar en el propio espíritu humano; y, en segundo lugar, porque al filósofo de esta época le parece natural ver a las Ideas manifestarse preferentemente en la actividad artística. Es en el pintor, y no ya en el dialéctico, en quien se piensa en primer lugar, cuando se habla de «Idea»[15].

La máxima de Melanchton (que no era un teórico del arte propiamente dicho, y que no mostró jamás especial interés por las artes figurativas) es doblemente significativa: por una parte, nos hace suponer que en adelante la teoría específica del arte se apropiará cada vez con mayor celo de la doctrina de las Ideas, o, mejor dicho, será atraída con mayor fuerza hacia esta doctrina; por otra, nos hace preguntarnos cómo fue posible que el concepto de la Idea, del cual el mismo Platón había deducido tantas veces la inferioridad de la actividad artística, se convirtiera, en cambio, en algo casi específicamente estético. La respuesta nos la facilita el propio Melanchton; para su interpretación de la doctrina de las Ideas se apoya en Cicerón[16], y nos demuestra así que la propia Antigüedad, preparando el terreno a las concepciones renacentistas, había convertido la doctrina de las Ideas de Platón en un arma contra la teoría platónica del arte.

---

nitiones» o a las «denotationes» de Aristóteles; no sin fundamento se remite al Orador de Cicerón: «Hanc absolutam et perfectam rei definitionem Plato vocat Ideam... Et ex hoc loco Ciceronis judicari potest, ideas apud Platonem intelligendas esse non animas aut formas coelo delapsas, sed perfectam notitiam iuxta dialecticam» (*Scholia in Ciceronis Oratorem, Corp. Ref.* XVI, cols. 771 y siguientes).

Es significativo el que también Melanchton aplique, en primer lugar, a los representantes de las artes figurativas el concepto de «Arte», naturalmente entendido por él (al igual que por Durero y otros) completamente en el sentido de *ratio*, mientras que, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, con una definición casi idéntica por lo demás, toma como ejemplo al geómetra.

Santo Tomás (*Summa Theol.*, II, 1, qu, 57, art. 3 en la ed. Fretté y Maré, II, pág. 362):

«Respondeo dicendum, quod ars nihil aliud est, quam ratio recta aliquorum operum faciendorum».

Melanchton, (*Initia doctr. phys.*, *Corp. Ref.* XIII, col. 305):

«Est autem ars recta ratio faciendorum operum, ut statuarius certam habet notitiam dirigentem manus, sculpentem imaginem in statua, id est partes statuae tantisper ordinantem, donec efficiatur similitudo eius archetypi, quem imitatur».

[15] Arquímedes, que introdujo la «imago rhotuum αὐτομάτων caelestium», es citado sólo en segundo término.

[16] Sobre la relación entre Melanchton y Cicerón, cfr. Dithey, *Gesamm. Schriften*, 1914, II págs. 172 y ss.

La Antigüedad

El «Orador» de Cicerón, que es una autoapología presentada en forma de tratado teórico[17], compara al perfecto orador con una «Idea», que no podemos hallar empíricamente, sino sólo imaginarla en nuestro espíritu, y también le compara con el objeto de la representación artística, en cuanto que éste tampoco puede ser captado con la vista en su total perfección, sino que existe en el alma del artista sólo como una imagen: «Creo que en ningún género existe nada tan bello que, aquello de donde ha sido copiado —como el modelo respecto al retrato—, no sea aún más bello; pero este modelo no lo podemos percibir ni con la vista ni con el oído ni con ningún otro sentido, sino sólo con el espíritu y el pensamiento; por eso podemos imaginar algo que supere en belleza a las propias esculturas de Fidias, que en su género son lo más perfecto, y también a las pinturas ya mencionadas[18]; ya que, cuando este artista creaba el Zeus y la Atenea, no contemplaba ningún hombre (real) al que pudiera retratar, sino que habitaba en su espíritu una idea sublime de la Belleza; contemplándola, e inmerso en ella, dirigía su arte y su obra a la representación de esta idea. Del mismo modo que en el campo de las artes figurativas existe algo perfecto y superior, a cuya forma ideal se remiten, en su reproducción artística, todas las cosas que no caen bajo el control sensorial (es decir, los entes divinos a representar)[19], así vemos las formas de la perfecta

[17] Cfr. W. Kroll, *M. Tulli Ciceronis Orator*, 1913, Introducción.

[18] Es decir (II, 5): el *Jalisos* de Protogenes (en Rodâs, donde fue visto por el propio Cicerón), la *Afrodita* de Apelles (en Kos), el *Zeus* de Fidias y el *Doríforo* de Policleto; por lo tanto, dos pinturas y dos esculturas.

[19] Así, siempre que se mantenga el «non» (atestiguado por los manuscritos) delante del «cadunt», confiriendo bastante verosimilitud al sentido dado anteriormente y que debemos al profesor Plasberg-Hamburg, del «ea, quae sub oculos ipsa non cadunt» referido a las «representaciones de entes divinos». Ultimamente también H. Sjögren (*Eranos*, XIX, págs. 163 y ss.) ha dado esta interpretación.

Si, en cambio, siguiendo a Vettori (Victorius, *Var. Lectiones*, XI, 14) suprimimos el «non» (la conjetura propuesta por W. Friedrich, «Jahrbuch f. klass. Philol.» CXXIII, 1881, págs. 180 y ss., llega también a la misma conclusión), entonces por las «cosas que se representan a los ojos» habría que entender la «*obra de arte visible*», que correspondería al *discurso audible;* así expre-

oratoria sólo con el espíritu, y lo que captamos a través del oído es su copia. A estas formas de las cosas llamaba Platón —ese sumo escritor y maestro no sólo del pensamiento, sino también de la palabra— «Ideas»; él niega su temporalidad, afirma su carácter eterno, y las considera ubicadas en la razón y en el pensamiento. Todo lo demás nace y muere, se transforma y pasa, no permaneciendo jamás en un único y mismo estado»[20]. En esta exposición retóricamente exaltada de la creación artística, la doctrina platónica de las Ideas viene de hecho a invalidar la concepción estética de Platón: aquí el artista no es ni un imitador del trivial y engañoso mundo fenoménico, ni alguien que, ligado a rígidas normas y vuelto hacia una *οὐσία* metafísica es, en última instancia, condenado a un vano esfuerzo, sino que en su propio espíritu guarda un sublime prototipo de belleza, en el cual, como creador, puede fijar su mirada interior; y aunque no pueda transferirse a la obra creada toda la perfección de esa imagen interior, contiene ésta, sin embargo, una belleza muy superior a la simple copia de una «realidad» atractiva, pero presentada sólo a través de los engañosos sentidos y, sin embargo, muy distinta del simple reflejo de una «verdad» únicamente cognoscible por el intelecto. Es evidente que semejante interpretación del pensamiento platónico (que se realizó por primera vez en Cicerón) era posible sólo bajo una doble condición: que tanto el concepto de la esencia del arte como el de la esencia de la Idea se hubieran modificado no ya en sentido distinto, sino contrario al originario de Platón. Por lo que se refiere a lo primero, la valoración del arte y de los artistas, en un principio meramente externa, había aumentado considerablemente en el ambiente helenístico-romano: primero, el pintor[21], y después,

---

samente Vettori, *op. cit.* Por supuesto queda descartado el pensar que el «ea quae...» se refiera a un modelo natural, ya que el orador describe aquí precisamente la creación del artista, que trabaja sin ninguna referencia exterior. Sobre la interpretación característica que da Gio. Pietro Bellori precisamente a este párrafo, cfr. más adelante pág. 98.

[20] Cicerón, *Orator ad Brutum*, II, 7 y ss. (ed. Kroll, págs. 24 y ss., reproducida parcialmente por Overbeck, *op. cit.*, núm. 717):

«Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit, non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius, quod in perpetuitate dicendi non saepe atque haud scio an numquam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit, unde illud ut ex ore aliquo quasi imago, exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur, itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et iis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora, nec vero ille artifex, cum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem, et manum dirigebat. ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea, quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. has rerum formas appellat *ἰδέας* ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri: cetera nasci occidere, fluere labi nec diutius esse uno et eodem statu. quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum».

[21] Cfr. al respecto el ensayo de Burckhardt, *Die Griechen und ihre Künstler* (Jak. Burckhardt, *Vorträge*, ed. Dürr, 1918, págs. 202 y ss.). Que la comprensión del valor creativo de la producción artística en lo que respecta a la pintura se había manifestado hacia ya tiempo lo demuestra, entre

también el escultor (cuyo trabajo sucio y fatigoso debía resultar sumamente vulgar para la mentalidad griega del Siglo de Oro)[22], son reconocidos, cada vez más, como personalidades eminentes, privilegiadas[23]; la pintura es admitida explícitamente, si damos crédito a Plinio, en la categoría de las artes libres (es decir, dignas de ser practicadas por ciudadanos libres)[24]; comienzan a aparecer los expertos en arte; florece la literatura artística; surge la pasión por el coleccionismo, y el favor de los príncipes y de los ricos contribuye a aumentar el prestigio de las artes; y si las «artes miméticas» de Platón debían, por amor a la verdad, ser desterradas de su Estado[25], en la introducción a las *Εἰκόνες* de Filóstrato encontramos estas palabras (que presentan una singular afinidad con una conocida sentencia de Leonardo da Vinci)[26]: «El que no ama la pintura hace agravio a la verdad y a la sabiduría»[27]. Esta sentencia demuestra ya que a la mayor valoración externa de las artes iba unida una mayor valoración interna del arte; que aquello que Platón negaba totalmente, o admitía sólo a condición de que fueran sacrificadas la libertad y la originalidad artísticas, había llegado a obtener un reconocimiento cada vez más universal; demuestra, en definitiva, la autonomía del arte frente a la realidad aparente e imperfecta. El pensamiento de la Antigüedad (como después se hará en el Renacimiento) en lo que respecta al arte yuxtapuso ingenuamente dos principios contradictorios desde el primer momento: la idea de que la

otros, Empedocles en un verso donde, anticipando el *τόπος* del «Deus Pictor», «Deus Statuarius», «Deus Artifex», compara la génesis del cosmos a la de una pintura (H. Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 1922, I, pág. 234, núm. 23):

«ὡς δ'ὁπόταν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε,
οἵτ' ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,
ἁρμονίῃ μείξαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ'ἐλάσσω,
ἐκ τῶν εἴδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
δένδρεά τε κρίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας.
θῆράς τ'οἰωνούς τε καὶ ὑδατοθρέμμονας ἰχθῦς
καί τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆισι φερίστους·
οὕτω μήσ' ἀπάτῃ φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι,
θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγήν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.»

[22] Los mismos argumentos que en el *Sueño* de Luciano contraponen la *Παιδεία*, es decir, la cultura literaria, a la *Τέχνη*, o sea, la escultura, serán después esgrimidos en la literatura renacentista (donde tanto abundan las polémicas de procedencia) por parte de la pintura en contra de la escultura. Cfr. especialmente el célebre «Paragone» en la introducción al libro de Leonardo sobre la *Pintura*.

[23] Son interesantes, por ejemplo, las famosas anécdotas sobre la postura de Alejandro Magno con respecto a Apelles (Overbeck, núms. 1834-1836).

[24] Plinio, *Hist. Nat.*, XXXV, 77. El párrafo lo cita, con algunas modificaciones que refuerzan aún más su importancia, Romano Alberti, en el *Tratatto della nobiltà della pittura*, Roma, 1585, página 18.

[25] Platón, *Rep.*, 605 y ss.

[26] M. Herzfeld, *Leonardo da Vinci, der Denker, Forscher und Poet*, 1911, pág. 157, (del Ms. Ash., fol. 20r): «como aquel que desprecia la pintura no ama ni la filosofía ni la naturaleza».

[27] Filóstrato, ed. G. L. Kayserm 1853, pág. 379. Es típico de la época de Cicerón el omitir los nombres de los autores al citar las cuatro obras de arte que pone como ejemplo en el Orador: habla del *Jalisos* como nosotros hablaríamos de la *Ronda Nocturna*, con la certeza de que el nombre del artista les es familiar a los lectores.

obra de arte es inferior a la naturaleza, a la que imita hasta lograr, en el mejor de los casos, una perfecta ilusión, y la idea de que la obra de arte es superior a la propia naturaleza, ya que, al corregir los defectos de cada uno de los productos de ésta, la sitúa frente a nuevos aspectos de la Belleza. Junto a las infinitas anécdotas de todo tipo, como la de las uvas pintadas que servían de añagaza a los gorriones, la de los caballos pintados, a los que relinchaban los vivos, la del telón pintado que incluso llegaba a engañar al artista; junto a los numerosos epigramas sobre la naturaleza de la vaca de Mirón[28], está el reconocimiento de que las obras de un Policleto habían dado a la figura humana «una gracia superior a la verdad»[29]; está la desaprobación de aquel Demetrio que se había excedido en la fidelidad a la naturaleza y había antepuesto el parecido a la belleza[30]; y están los múltiples párrafos de los poetas, en los que la belleza casi sobrenatural de una persona es elogiada comparándola con esculturas y pinturas. Ya Sócrates consideraba lógico que la pintura, aunque por propia naturaleza *εἰκασία τῶν ὁρωμένων*, fuera autorizada e incluso obligada, «ya que no se encuentra fácilmente una forma totalmente exenta de imperfecciones», a reunir en una figura, para que ésta pudiera aparecer bella, los más bellos elementos de distintos cuerpos[31]. Del propio Zeuxis, autor de las famosas uvas que engañaban a los gorriones, se contaba la fábula, repetida hasta la saciedad, sobre todo en el Renacimiento, de que para representar a Helena rogó a las cinco doncellas más bellas de la ciudad de Croton que le permitieran copiar lo más bello de cada una de ellas[32]. Incluso Platón, el «enemigo del arte», comparó en un párrafo digno de ser tenido en cuenta su soñado prototipo del Estado perfecto, que en la realidad no se podrá realizar jamás, con la creación de un pintor que hubiera intentado dar el paradigma de un hombre de belleza absoluta y fuera, por tanto, digno de ser estimado como excelente artista, no aunque no pudiera demostrar la existencia empírica de una criatura tan perfecta, sino precisamente por ello[33]. Aristóteles, con su característico estilo lapidario, formuló así este concepto fundamental: «Los hombres grandes se diferencian de los corrientes como los bellos de los feos y como una buena pintura de la realidad, precisamente porque aquello que está muy disperso se encuentra allí reunido en un todo»[34].

---

[28] Overbeck, núm. 1649, núms. 550 y ss.

[29] Overbeck, núm. 968 (Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 7).

[30] Overbeck, núm. 903 (Quintiliano, *Inst. orat.*, XII, 10, 9).

[31] Overbeck, núm. 1701 (Jenofonte, *Ἀπομνημ.* III, 10, 1): «*Καὶ μὴν τά γε καλὰ εἴδη ἀφομοιοῦντες, ἐπειδὴ οὐ ῥάδιον ἑνὶ ἀνθρώπῳ περιτυχεῖν ἄμεμπτα πάντα ἔχοντι, ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα, οὕτως ὅλα τὰ σώματα καλὰ ποιεῖτε φαίνεσθαι; ποιοῦμεν γάρ, ἔφα, οὕτως.*»

[32] Overbeck, núms. 1667-1669 (Plinio, *Hist. Nat.*, XXXV, 64; Cicerón, *De Invent.*, II, 1, 1; Dionisio de Halicarnaso, *De priscis script. cens.* 1).

[33] Platón, *Rep.*, 472: «*Οἴει ἂν οὖν ἧττόν τι ἀγαθὸν ζωγράφον εἶναι, ὃς ἂν γράψας παράδειγμα, οἷον ἂν εἴη ὁ κάλλιστος ἄνθρωπος, καὶ πάντα εἰς τὸ γράμμα ἱκανῶς ἀποδοὺς μὴ ἔχῃ ἀποδεῖξαι, ὡς καὶ δυνατὸν γενέσθαι τοιοῦτον ἄνδρα; Μὰ Δί' οὐκ ἔγωγε, ἔφη.*»

[34] Aristóteles, *Polit.*, III, 11 (1281, 5); lo verdadero puede superar en una parte determinada a la imagen ideal pintada, del mismo modo que un hombre corriente puede superar a uno extraordinario en una capacidad o aptitud en particular. Cfr. también al respecto *Poética*, XXV: «*τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν τοιούτους δ'εἶναι, οἵους Ζεῦξις ἔγραψεν.*»

Así, al determinar el concepto de *μίμησις*, no fue del todo ajena al pensamiento de la Antigüedad griega la idea de que el artista se hallase frente a la naturaleza no sólo como sumiso copista, sino también como un rival independiente que, con su libre facultad creadora, corrigiera las imperfecciones de ésta; y con el cambio cada vez más acusado de lo visible a lo inteligible, característico del desarrollo de la filosofía griega tardía (basta pensar en las interpretaciones alegóricas de los mitos de la diatriba estoica), se llega incluso a la convicción de que el arte, en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible y emanciparse por completo de la impresión de lo realmente perceptible. El término de esa segunda línea del pensamiento griego, junto a la cual, sin embargo, subsiste inalterada la otra primitiva, lo señalan sentencias como la de Dion Crisóstomo (que no se refiere por casualidad precisamente al Zeus de Fidias)[35] en su discurso olímpico: «Ni siquiera un tonto sería capaz de creer que el Zeus olímpico de Fidias se asemeja en tamaño y belleza a cualquier mortal»[36]; o como aquella más antigua de Filóstrato, el cual hace que su Apolonio de Tyana responda a la sarcástica pregunta de un egipcio sobre si Fidias o los otros artistas griegos habían estado en el cielo y observado a los dioses en su verdadero aspecto, con las siguientes palabras: «Esto lo ha realizado la fantasía, que es mejor artista que la imitación, ya que ésta representa lo que ve, y la fantasía, en cambio, lo que no ve»[37].

Con esto hemos llegado a un punto en el que comienza a ser comprensible la identificación realizada por Cicerón de la Idea platónica con una de las «ideas artísticas» inherentes al espíritu del pintor o del escultor. Ya que, aunque la crítica estética —pronunciándose apasionadamente en contra de aquella tendencia antiartística que se había manifestado ya en la Antigüedad pagana, y combatiéndola en cierto modo con sus propios argumentos espiritualistas— había conseguido elevar el objeto de la representación de la categoría de una realidad sensible a la de una representación espiritual, la filosofía, por el contrario, se inclinaba cada vez más a rebajar el principio

---

[35] Si se comparan las aserciones de Dion y de Filóstrato con las de Cicerón, Plotino, Proclo y Séneca el Viejo (en lo que respecta a Dion y Filóstrato, cfr. las notas siguientes; para Cicerón, anteriormente pág. 17; para Plotino, pág. 26; para Proclo, nota 63, y para Séneca, pág. 123) se compartirá la opinión de Kroll *(op. cit.*, pág. 25, nota), que fundamenta la tesis de la ausencia de modelos en las representaciones fidíacas de divinidades y sobre todo de Zeus, en una antigua y extendida tradición. Hay que añadir también un Epigrama de la Antología Griega (Overbeck, núm. 716) y, sobre todo, el famoso retrato, que quizá sirva de punto de partida para la cuestión, según el cual Fidias, al preguntársele en qué «paradigma» pensaba inspirarse para su Zeus, habría respondido: «según las palabras de Homero *ἢ καὶ κυανέῃσιν ἐπ' ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων*» (Overbeck, núm. 698).

[36] Dion de Prusa, ed. Joh. de Arnim., 1893, II, pág. 167. Esta máxima corresponde al alto concepto que Dion tiene de la misión del artista, que para él es un «*μιμητὴς τῆς δαιμονίας φύσεως*».

[37] Filóstrato, *Apollon. Tyan.*, VI, 19 (ed. Kayser, pág. 118): «*φαντασία ταῦτα εἰργάσατο σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός· μίμησις μὲν γὰρ δημιουργήσει ὃ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ ὃ μὴ εἶδεν, ὑποθήσεται γὰρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος, καὶ μίμησιν μὲν πολλάκις ἐκκρούει ἔκπληξις, φαντασίαν δὲ οὐδέν, χωρεῖ γὰρ ἀνέκπληκτος πρὸς ὃ αὐτὴ ὑπέθετο.*» La interpretación de Jul. Walters *(Gesch. d. Aesthetik im Altertum*, 1893, pág. 794) no parece basarse por lo menos en el significado literal del texto.

del conocimiento, es decir, la Idea, de la categoría de una *οὐσία* metafísica a la de un simple *ἐννόημα*. Del mismo modo que el objeto artístico había trascendido la esfera de la realidad empírica, la Idea filosófica había descendido del *ὑπερουράνιος τόπος*, y a ambos les había sido asignada como sede (aunque aun no en sentido psicológico) la conciencia humana, donde podían compenetrarse y fundirse. Porque, si primero la Stoa había considerado las Ideas platónicas como innatas, como *ἐννοήματα* que preceden la experiencia o «*notiones anticipatae*» (que nosotros difícilmente podemos considerar «subjetivas» en el sentido actual, pero que, sin embargo, se contraponen a las esencias trascendentes de Platón, como contenido inmanente de la conciencia)[38], Aristóteles después sustituyó (y esto es aún más importante para nosotros) el dualismo antitético entre el mundo de las ideas y el mundo fenoménico por la relación sintética de reciprocidad entre concepto general y representación individual, en el campo de la gnoseología, y en el campo de la filosofía de la naturaleza y del arte, por la recíproca relación sintética entre Forma y Materia: lo que nace de la naturaleza o de la mano del hombre no se produce ya como imitación de una determinada Idea a través de una determinada manifestación, sino que nace de la introducción de una determinada forma en una determinada materia; un individuo es «esta determinada forma de esta carne y huesos»[39], y en cuanto a las obras de arte, éstas se distinguen de los productos de la naturaleza sólo porque su forma, antes de penetrar en la materia, existe en el alma humana[40].

Bajo la influencia de esta definición aristotélica del arte (que, incluyendo todas las «*artes*», también las de la medicina y la agricultura, debía asumir en la Edad Media un significado infinitamente más amplio que los conceptos de la Poética concernientes a las artes, en el sentido estricto de la palabra, y no resucitados hasta el Renacimiento) podía realizarse sin esfuerzo la identificación de la representación artística con la Idea, máxime cuando Aristóteles había dejado el significado platónico de *εἶδος* a la «forma», en general, y, en particular, a esa «forma íntima» que habita en el alma del artista y que éste plasma en la materia con su actividad. La formulación de Cicerón constituye, por decirlo así, un compromiso entre Aristóteles y Platón (pero un compromiso que, por su parte, presupone la existencia de una concepción estética antiplatónica): aquella «*forma*» o «*species*» preexistente en el espíritu de Fidias, contemplando la cual él creó su Zeus, es semejante al producto de una hibridación entre el aristotélico *ἔνδον εἶδος* —con el que tiene en común

---

[38] Cfr. Joh. ab Armin, *Stoicor. vet. fragmenta*, I, 1905, pág. 19, y II, 1903, pág. 28. Además, Plutarco, *de placit, philos.*, I, 10, y stobeo, *Eclog.*, I, 12, 332 (ed. Meinecke, 1860, pág. 89).

[39] Aristóteles, *Metaph.*, VII, 8 (1034a).

[40] Aristóteles, *Metaph.*, VII, 7 (1032a). Además de las dos categorías *ὕλη* y *μορφή (εἶδος, ἰδέα)*, Aristóteles, como es sabido, conoce otras tres *(αἰτία, τέλος, τό κινοῦν)*, que también se revelan aplicables a la creación artística, y que más tarde fueron recogidas por Séneca en este sentido (cfr. págs. 23 y ss. y nota 41). Pero ya Scaligero reconoció con gran acierto que en realidad sólo las dos primeras pueden ser consideradas «esenciales»: sólo la *ὕλη* y la *μορφή* son condiciones *a priori* para la existencia de la obra de arte; *τέλος* y *κινοῦν* no son más que las condiciones «empíricas» para su realización.

la propiedad de ser una representación inmanente de la conciencia— y la Idea platónica, de cuya absoluta perfección, de cuyo «*perfectum et excellens*» participa ella.

Pero esta fórmula ciceroniana de compromiso, precisamente en cuanto tal, encierra un problema particular que, aunque no se presentaba conscientemente, reclamaba una solución. Si aquella imagen íntima, que constituye el objeto propio de la obra de arte, no es otra cosa que una representación que habita en el espíritu del artista, una «*cogitata species*», ¿qué es lo que le garantiza entonces esa perfección, a través de la cual debe superar los aspectos de la realidad? Y si, por el contrario, ésta posee realmente esa perfección, ¿no debe ser algo totalmente distinto de una simple «*cogitata species*»? En última instancia sólo existían dos caminos para resolver esta disyuntiva: o bien se negaba a la Idea, ya identificada con la «representación artística», su absoluta perfección, o bien se legitimaba metafísicamente esta perfección. La primera solución es la de Séneca; la segunda, la del Neoplatonismo.

Séneca admite sin reservas la posibilidad de que el artista, en lugar de un objeto natural visible, pueda imitar una representación formada dentro de él mismo; él no sólo no advierte entre aquél y ésta ninguna diferencia de valor, sino que tampoco ve diferencias en cuanto a la sustancia: que el artista trabaje según un modelo real o ideal, que su objeto se presente ante sus ojos como un aspecto de la realidad, o que habite en su espíritu como una imagen interior, no es para Séneca una cuestión de valor o de intención, sino simplemente una cuestión de hecho. La epístola 65[41], refiriéndose a Aristóteles, enumera en

---

[41] Séneca, *Epistolae*, LXV, 2 y ss.: «Dicunt, ut scis, Stoici nostri duo esse in rerum natura, ex quibus omnia fiant, causam et materiam. Materia iacet iners, res ad omnia parata, cessatura, si nemo moveat. Causa autem, id est ratio, materiam format et quocumque vult versat, ex illa varia opera producit. Esse ergo debet, unde fiat aliquid, deinde a quo fiat. Hoc causa est, illud materia.

Omnis ars naturae imitatio est. Itaque quod de universo dicebam, ad haec transfer, quae ab homine facienda sunt. Statua et materiam habuit, quae pateretur artificem, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua materia aes fuit, causa opifex. Eadem conditio rerum omnium est; ex eo constant, quod fit, et ex eo, quod facit. Stoicis placet unam causam esse, id, quod facit. Aristoteles putat causam tribus modis dici: "Prima", inquit, "causa est ipsa materia, sine qua nihil potest effici; secunda opifex. Tertia est forma, quae unicuique operi inponitur tamquam statuae; nam hanc Aristoteles idos vocat". "Quarta quoque", inquit, "his accedit, propositum totius operis." Quid sit hoc, aperiam. Aes prima statuae causa est. Numquam enim facta esset, nisi fuisset id, ex quo funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est. Non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma. Neque enim statua ista Doryphoros aut Diadumenos vocaretur, nisi haec illi esset inpressa facies. Quarta causa est faciendi propositum. Nam nisi hoc fuisset, facta non esset. Quid est propositum? Quod invitavit artificem, quod ille secutus fecit; vel pecunia est haec, si venditurus fabricavit, vel gloria, si laboravit in nomen, vel religio, si donum templo paravit. Ergo et haec causa est, propter quam fit; au non putas inter causas facti operis esse numerandum, quo remoto factum non esset?

His quintam Plato adicit exemplar, quam ipse ideam vocat; hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat, effecit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus, quod ibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos mente complexus est; plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat, immotrales, inmutabiles, infatigabiles. Itaque homines quidem pereunt, ipsa autem humanitas, ad quam homo effingitur, permanet, et hominibus laborantibus, intereuntibus illa nihil patitur. Quinque ergo causae sunt, ut Plato dicit: id ex quo, id a quo, id in quo, id ad quod, id propter quod. Novissime id quod ex his est. Tamquam in statua,

primer lugar cuatro «causas» de la obra de arte: «la materia, *de la cual* surge ésta; el artista, *por medio del cual* surge; la forma, *en la que* surge; y la finalidad, *por cuyo motivo* surge» (por ejemplo, el lucro o la gloria o la devoción religiosa). «A estas cuatro causas —continúa— Platón añade todavía una quinta, el modelo (ejemplar), que él mismo llama Idea: esto es precisamente aquello a lo que el artista mira para efectuar la obra que se propone; no importa que este modelo esté fuera del artista y que éste pueda dirigir su mirada hacia él, o que lo tenga dentro de sí como algo que él mismo ha concebido y colocado allí.» Entendido en este sentido, el concepto de la Idea artística concuerda totalmente con el del objeto representado, en contraposición a la forma de la representación (que Séneca denomina *idos* = *εἶδος*, utilizando una terminología completamente distinta de la platónica), e incluso puede ser referido desde luego, al modelo natural. «Suponte que quiero pintar tu retrato —dice en otra carta—. Como modelo del cuadro te tengo a ti, y de ti recibe el espíritu una cierta imagen *(habitus)*, que expresa en su obra; por tanto, ese rostro que me inspira y me guía, y según el cual se rige la imitación, es la Idea...»; y más adelante: «Antes me he referido al pintor. Si éste quisiera pintar un retrato de Virgilio, le contemplaría a él. Su idea sería el rostro de Virgilio, el modelo de la obra de arte. Lo que el artista toma del modelo e introduce en la obra de arte es el *idos* (= *εἶδος;* también aquí, como antes, = forma); aquél es el modelo, ésta la forma, que es tomada del modelo e introducida en la obra. El primero es imitado por el artista; la segunda es creación suya. La estatua posee un rostro: es el *idos;* el modelo natural, contemplado por el artista durante la ejecución de la estatua, posee un rostro: es la Idea»[42].

---

quia de hac loqui coepimus, id ex quo aes est, id a quo artifex est, id in quo forma est, quae aptatur illi, id ad quod exemplar est, quod imitatur is, qui facit, id propter quod facientis propositum est, id quod ex istis est, ipsa statua est. Haec omnia mundus quoque, ut ait Plato. habet. Facientem: hic deus est. Ex quo fit: haec materia est. Formam: haec est habitus et ordo mundi, quem videmus. Exemplar, scilicet, ad quod deus hanc magnitudinem operis pulcherrimi fecit. Propositum, propter quod fecit. Quaeris, quod sit propositum deo? Bonitas: Ita certe Plato ait: "Quae deo faciendi mundum fuit causa? Bonus est; bono nulla cuisquam boni invidia est. Fecit itaque quam optimum potuit." Fer ergo, iudex, sententiam et pronuntia, quis tibi videatur verissimum dicere, non quis verissimum dicat. Id enim tam supra nos est quam ipsa veritas.»

Más adelante se demostrará que todas estas «causas» de la obra de arte en realidad son sólo causas secundarias, también la «Idea» = «Exemplar»: «Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima.»

[42] Séneca, *Epistolae*, LXVIII, 16 y ss.: «Nunc ad id, quod tibi promisi, revertor, quomodo quaecumque sunt, in sex modos Plato partiatur. Primum illud, "quod est" nec visu nec tactu nec ullo sensu conprenditur; cogitabile est. Quod generaliter est, tamquam homo generalis, sub oculos non venit; sed specialis venit, ut Cicero et Cato. Animal non videtur; cogitatur. Videtur autem species eius, equus et canis.

Secundum ex his, quae sunt, ponit Plato quod eminet et exsuperat omnia. Hoc ait per excellentiam esse. Poeta communiter dicitur, omnibus enim versus facientibus hoc nomen est, sed iam apud Graecos in unius notam cessit; Homerum intellegas, cum audieris poetam. Quid ergo hoc est? Deus scilicet, maior ac potentior cunctis.

Tertium genus est eorum, quae proprie sunt; innumerabilia haec sunt, sed extra nostrum posita conspectum. Quae sint, interrogas. Propria Platonis supellex est; ideas vocat, ex quibus omnia, quaecumque videmus, fiunt et ad quas cuncta formantur. Haec immortales, immutabiles,

Si para Séneca la representación interna del objeto no tiene ninguna primacía sobre su visión exterior, e incluso puede designar indistintamente tanto una como otra con el vocablo «Idea»[43], Plotino, en cambio, se esfuerza en su filosofía en elevar al ἔνδον εἶδος del artista a la categoría metafísica de un «prototipo perfecto y sublime». Plotino rechaza los ataques platónicos contra la μιμητικὴ τέχνη: «Si se desprecian las artes porque son imitadoras de la naturaleza es necesario decir que también imita la propia naturaleza; por tanto, hay que reconocer que éstas no reflejan sólo lo visible, sino que se remontan a los principios *(λόγοι)*, en los que la naturaleza, a su vez, tiene su origen; y, además, estas artes aportan y añaden mucho allí donde falta algo (para la perfección), ya que ellas poseen la belleza. Fidias no ha creado su Zeus según una realidad visible, sino tal y como el propio Zeus aparecería si quisiera manifestarse ante nuestros ojos»[44].

Con esto se sitúa la Idea artística en una posición totalmente nueva: ésta, contemplada por el artista en su propio espíritu, despojada en cierto modo de la rígida inmovilidad que le atribuía Platón, es transformada por el artista en una «visión» viviente[45], y sin embargo, se eleva, de forma totalmente

---

inviolabiles sunt. Quid sit idea, id est, quid Platoni esse videatur, audi: "*Idea est eorum ,quae natura fiunt, exemplar aeternum.*" *Adiciam definitioni interpretationem, quo tibi res apertior fiat: volo imaginem tuam facere. Exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens nostra, quem operi suo imponat. Ita illa quae me docet et instruit facies, a qua petitur imitatio, idea est.* Talia ergo exemplaria infinita habet rerum natura, hominum, piscium, arborum, ad quae quodcumque fieri ab illa debet, exprimitur.

Quartum locum habebit idos. Quid sit hoc idos, attendas oportet et Platoni inputes, non mihi, hanc rerum difficultatem. Nulla est autem sine difficultate subtilitas. Paulo ante *pictoris* imagine utebar. *Ille, cum reddere Vergilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Vergilii facies, futuri operis exemplar. Ex hac quod artifex trahit et operi suo inposuit, idos est.* Quid intersit, quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta et operi inposita. Alteram artifex imitatur, alteram facit. *Habet aliquam faciem statua; haec est idos. Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit; haec idea est.* Etiamnunc si aliam desideras distinctionem, idos in opere est, idea extra opus, nec tantum extra opus est, sed ante opus»

[43] La formulación tan singular a primera vista «Idea erat Vergilii facies» impresionó durante el Renacimiento (y ello es de destacar) a Jul. César Scaligero, en cuya *Poética* el III libro lleva por título «Idea». Este habría querido hablar primero de la finalidad de la poesía *(quare* imitemur) y después de sus medios *(quibus* imitemur); en el libro siguiente quería hablar de su forma *(quomodo* imitemur) y en el libro «Idea», de sus objetivos *(quid* imitandum sit): «Idcirco liber hic "Idea" est a nobis inscriptus, ...quia, res ipsae quales quantaeque sunt, talem tantamque...efficimus orationem. *Sicut igitur est Idea picturae Socrates, sic Troja Homericae Iliados*» H. Brinkschulte, *Jul. Caesar Scaliger kunsttheoretische Anschauungen (Renaissance und Philosophie, Beitr. z. Gesch. d. Phil.*, ed. A. Dyroff, vol. X), 1914, pág. 9, reconoce acertadamente que Scaligero no utiliza aquí el término «Idea» en sentido platónico, sino en sentido de «Sujeto», pero no tiene en cuenta la estrecha relación con Séneca y se deja inducir a afirmar que Scaligero anticipa el concepto cartesiano de la «Idea». Por lo demás, Scaligero sigue en todo a Aristóteles, «imperator» y «dictator perpetuus» de la filosofía: identifica la «Idea» con el εἶδος aristotélico, adopta la doctrina de la creación de la obra de arte por la penetración de una forma en la materia (la materia del escultor es el bronce; la del flautista, el aire) e incluso trata de hacer concordar a Platón con Aristóteles: «Est enim consentanea eo ipso Aristotelicae demostrationi: qua intelligimus balnei speciem esse in animo architecti, antequam balneum aedificet» (cfr. al respecto Brinkschulte, página 34).

[44] Plotino, *Ennead.* V, 8, 1.

[45] Sobre el significado del concepto plotiniano del εἶδος, que sin duda no es puramente conceptual, sino que, como dice Schelling, es el objeto de una «percepción intelectual», y por tanto,

distinta a la «*cogitata species*» de cuño ciceroniano, por encima de esta existencia como contenido de la conciencia humana, a la categoría de los valores metafísicos y objetivos. Por lo tanto, lo que da a las representaciones interiores del artista el derecho de enfrentarse a la realidad como autónomas y como *εἴδη* que la superan en belleza, es ahora el hecho de que ellas son (o pueden ser) idénticas a los principios en los que la propia naturaleza tiene su origen, y que se revelan al espíritu del artista en un acto de contemplación intelectual; de que, aunque consideradas desde el punto de vista de la psicología artística sólo como «representaciones», en el sentido de las «*species*» o de las «*formae*» ciceronianas, poseen, sin embargo, según una estética metafísica, una esencia trascendental y supraindividual. En boca de Plotino es mucho más que una vacía afirmación retórica que Fidias hubiera representado a Zeus tal y como éste aparecería si quisiera manifestarse a los mortales: la «imagen» que Fidias lleva en su interior no es, según la metafísica plotiniana, sólo la representación de Zeus, sino su esencia. El espíritu artístico se ha convertido, por tanto, para Plotino en un compañero de la esencia y, si es que se puede decir así, de los destinos del *Νοῦς* creador, el cual es, por su parte, la forma actualizada de lo Infinito-Uno, de lo Absoluto. Ya que el *Νοῦς* también crea, según Plotino, las Ideas fuera y dentro de sí (mientras que el *δημιουργός* platónico las contempla sólo como esencias externas a él), y también debe, «desbordándose», infundir sus pensamientos puros e incorpóreos en un mundo espacial, dentro del cual se separan forma y materia, y se pierden la pureza y la unidad de la imagen original. De la misma forma que la belleza natural consiste para Plotino en un translucirse de la Idea a través de la materia formada a su imagen, pero nunca totalmente moldeable[46], así también la belleza de la obra de arte consiste en «introducir» una forma ideal en la materia y, superando su inercia bruta, por así decirlo, animarla o mejor aún, intentar animarla[47]. Así sostiene el arte la misma lucha que el *Νοῦς* —la lucha por el triunfo de la forma sobre lo informe[48]—, y es digno de ser tenido en cuenta cómo bajo este aspecto la disyunción aristotélica «*ὕλη* y *εἶδος*» (porque es aristotélica) adquiere un significado totalmente nuevo. También Aristóteles había manifestado ya que la forma artística preexiste en el espíritu del creador, incluso antes de que ésta penetre en la materia[49], y, para mayor comprensión, había aducido los ejemplos, que más tarde recoge Plotino, de la casa imaginada por el arquitecto

---

es una «vision» artística, pudiendo por ello ser utilizado, por una parte, como sinónimo del concepto «Idea», pero, por otra, como sinónimo del concepto «*μορφή*», cfr. recientemente O. Walzel, *Plotins Begriff der aesthetischen Form* («Vom Geistesleben alter und neuer Zeit», 1922, págs. 1 y ss.). También desde el punto de vista etimológico se puede demostrar, por tanto, que la estética de Plotino sólo puede ser entendida como una confluencia de pensamientos, el platónico y el aristotélico.

[46] Plotino, *Ennead.* I, 6, 2: «*οὐκ ανασχομένης τῆς ὕλης τό πάντη κατὰ τὸ εἶδος μορφοῦσθαι*».

[47] Plotino, *Ennead.* V, 8, 1.

[48] Plotino, Ennead. I, 6, 3: la belleza es un «*εἶδος συνδησάμενον καὶ κρατήσας τῆς φύσεως τῆς ἐναντίας αμόρφου οὔσας*».

[49] Cfr. anteriormente pág. 22 y notas 39 y 40.

en su espíritu y de la estatua imaginada por el escultor[50]; también él había contrapuesto la indivisibilidad de la forma *pura* a la divisibilidad de la misma *encarnada* materialmente[51]; y también la forma era para él, bajo todo concepto, superior a la materia: es más ser, más sustancia, más naturaleza, más causa que la materia, y, frente a ella, es algo mejor y más divino. Aristóteles, sin embargo, está aún muy lejos de atribuir a la materia una resistencia fundamental e incluso una simple indiferencia a dejarse plasmar. Por el contrario, la *ὕλη* (que él se niega terminantemente a considerar como *κακόν*), en su opinión, posee tanta posibilidad potencial de dejarse plasmar totalmente como fuerza actual de plasmar totalmente posee el *εἶδος*; es más, la materia «anhela la forma como su complemento, del mismo modo que lo femenino anhela lo masculino»[52].

Para Plotino, en cambio, la *ὕλη* es simplemente el Mal, el absoluto no-ser; ésta, que nunca es totalmente plasmable[53], no es realmente completada por el *εἶδος*, sino que conserva, también cuando aparece formada, su carácter meramente negativo, estéril y hostil: un ser *ἀπαθές*[54], no susceptible de ser impresionada por la forma, precisamente porque al permanecer siempre extraña al *εἶδος* se opone —considerada desde el punto de vista de este *εἶδος*— a la propia forma. De esta manera, la antítesis entre forma y materia adquiere en el pensamiento de Plotino —el cual entendía por *εἶδος* no solamente la forma aristotélica, sino también la Idea platónica— el carácter de una lucha entre fuerza e inercia (la cual se opone a la fuerza), entre belleza y fealdad, entre el bien y el mal. Si para Aristóteles la comparación entre la casa inteligible y la casa real, entre la estatua inteligible y la estatua real no habría tenido sentido en el fondo, precisamente porque la casa no es propiamente «casa», ni la estatua propiamente «estatua» hasta que la forma no ha penetrado en la materia[55], para Plotino, en cambio —en cuya opinión las imágenes pertenecientes al mundo fenoménico más que formas encarnadas son Ideas imitadas—, el *αἰσθητόν* material y sensible es inferior al *νοητόν* ideal en valor estético y ético, hasta tal punto que sólo puede ser llamado bello cuando deje ver o, mejor, entrever este último: «¿Cómo puede el arquitecto ajustar la casa exterior al *εἶδος* interior de la casa y decir que es bella? Sólo porque la casa

---

[50] Aristóteles, *Metaph.* VII, 7-8 (1032 b y ss.). El ejemplo de la estatua en 1033 a. El ejemplo de la casa, recogido también por Filón y por otros autores de la Antigüedad tardía, será recordado constantemente durante la Edad Media (Santo Tomás, San Buenaventura, maestro Eckhart y otros) y también en la época moderna (por ejemplo, por Scaligero). Cfr. notas 43, 86, 87, 91, 116 y 146.

[51] Aristóteles, *Metaph.* VII, 8 (1035 a): «Todo lo que consta de forma y materia unidas... se descompone en fragmentos materiales; en cambio, lo que no está unido a la materia *no* se descompone. Y por esto la estatua de arcilla se deshace en arcilla... y también el círculo (de bronce) se divide en segmentos de círculo.»

[52] Cfr. Cl. Baeumker, *D. Probl. d. Malerei i. d. Griech. Philosophie*, 1890, pág. 263: la comparación de la relación entre forma y materia y con la relación entre lo masculino y lo femenino en Aristóteles en *Phys. Ausc.* I, 9, 192.

[53] Cfr. nota 46.

[54] Cfr. Baeumker, *op. cit.*, págs. 405 y ss.

[55] Aristóteles, *Metaph.* XII, 3, 1070 a: *'Επὶ μέν οὖν τινων τὸ τόδε τι οὐκ ἔστι παρὰ τὴν συνθέτην οὐσίαν. οἷον οἰκίας τὸ εἶδος, εἰ μὴ ἡ τέχνη.»*

exterior, si dejamos aparte las piedras, es el *εἶδος* interior, de hecho dividido por la masa de la materia, pero en sí indivisible, aunque aparezca con pluralidad»[56]. Por lo tanto, Plotino, para el cual el camino de la unidad a la pluralidad es siempre un camino de lo perfecto a lo imperfecto, obrando con toda lógica, combatió con verdadero ardor[57] aquella definición de la belleza —predominante en la Antigüedad y en el Renacimiento clásicos— como *συμμετρία* y *εὔχροια*, es decir, como «correspondencia de las partes entre sí y con el todo, unida a un colorido agradable». Porque, como una «armonía de las partes» presupone la existencia de éstas, de acuerdo con tal definición, podría ser bello solamente un todo, un conjunto, pero nunca algo simple, es decir, sería elevado a principio de la belleza aquello que en realidad es sólo un aspecto fenoménico de la belleza, que proviene de la divisibilidad de la imagen material, mientras que en realidad la belleza, tanto natural como artística, consiste para Plotino en aquella *μετοχὴ τοῦ εἴδους*[58], que en las propiedades meramente fenoménicas de la *συμμετρία* y *εὔχροια* a duras penas encuentra expresión alguna.

De todo esto se desprende que la interpretación esencialmente «poiética» o «heurística» de las artes figurativas, como la de Plotino, aunque orientada en sentido opuesto a la «mimética», afirmada especialmente por Platón, amenaza la situación del arte de una forma no menos peligrosa: si la concepción «mimética», según la cual el arte supone sólo una imitación del mundo sensible, niega su validez, considerando que su finalidad no es digna del esfuerzo, la concepción «heurística», para la cual el arte asume la elevada tarea de «introducir» un *εἶδος* en la materia reacia, niega la posibilidad del éxito, demostrando que su finalidad es inalcanzable. La Belleza nace cuando

---

[56] Plotino, *Ennead.* I, 6, 3: «*πως δὲ τὴν ἔξω οἰκίαν τῷ ἔνδον οἰκίας εἴδει ὁ οἰκοδομικὸς συναρμόσας καλὴν εἶναι λέγει; ἢ ὅτι ἐστι τὸ ἔξω, εἰ χωρίσειας τοὺς λίθους, τὸ ἔνδον εἶδος, μερισθὲν τῷ ἔξω ὕλης ὄγκῳ ἀμερὲς ὂν ἐν πολλοῖς φανταζόμενον*».

[57] Plotino, *Ennead.* I, 6, 1: «*Τί οὖν ἔστιν, ὃ κινεῖ τὰς ὄψεις των θεωμένων, καὶ ἐπιστρέφει πρὸς αὐτό, καὶ ἕλκει, καὶ εὐφραίνεσθαι τῇ θέα ποιεῖ; ...Λέγεται μὲν δὴ παρὰ πάντων, ὡς εἰπεῖν, ὡς συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν τὸ πρὸς τὴν ὄψιν κάλλος ποιεῖ...οἷς ἁπλοῦν οὐδέν, μόνον δὲ τὸ σύνθετον ἐξ ἀνάγκης καλὸν ὑπάρξει, τό τε ὅλον ἔσται καλὸν αὐτοῖς. Τὰ δὲ μέρη ἕκαστα οὐχ ἕξει παρ'ἑαυτων τὸ καλὰ εἶναι, πρὸς δὲ τὸ ὅλον συντελοῦντα, ἵνα καλὸν ᾖ. Καίτοι δεῖ, εἴπερ ὅλον, καὶ τὰ μέρη καλὰ εἶναι· οὐ γὰρ δὴ ἐξ αἰσχρῶν, ἀλλὰ πάντα κατειληφέναι τὸ κάλλος. Τά τε χρώματα αὐτοῖς τὰ καλά, οἷον καὶ τὸ τοῦ ἡλίου φῶς, ἁπλᾶ ὄντα, καὶ οὐκ ἐκ συμμετρίας ἔχοντα τὸ κάλλος, ἔξω ἔσται τοῦ καλὰ εἶναι... Ὅταν δὲ δή, καὶ τῆς αὐτῆς συμμετρίας μενούσης, ὁτὲ μὲν καλὸν τὸ αὐτὸ πρόσωπον, ὁτὲ δὲ μὴ φαίνεται, πῶς οὐκ ἄλλο δεῖ ἐπὶ τῷ συμμέτρῳ λέγειν τὸ καλὸν εἶναι, καὶ τὸ σύμμετρον καλὸν εἶναι δι'ἄλλο;*» La fórmula citada y discutida por Plotino presenta la definición de la Belleza como *συμμετρία*, casi como si fuera una conclusión a la que la Stoa hubiera sido la primera en llegar, y es probable que su ataque fuera dirigido principalmente contra la Stoa. Creuzer cita en su edición del *Liber de pulchritudine* (1814, págs. 146 y ss.) el párrafo de las *Tusculanae* de Cicerón, IV, 13: «Et ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate eaque dicitur pulchritudo.» Pero la ecuación Belleza = *συμμετρία* o, como la expresó Luciano, Belleza = *τῶν μερῶν πρὸς τὸ ὅλον ἰσότης καὶ ἁρμονία*, no es una cualquiera, sino la definición de la Belleza del clasicismo griego, que dominó casi totalmente el concepto estético desde Jenofonte a la Antigüedad tardía y dirigió los esfuerzos de los artistas teóricos (cfr. Aug. Kalkmann, *Die Proportionen d. Gesichts i. d. Griech. Kunst*, Berliner Winckelsmannsprogramm 53, 1893, págs. 4 y ss.).

[58] Plotino, *Ennead.* I, 6, 2.

el escultor «quita o cincela, pule o lima la piedra tosca, hasta que le ha dado a la obra un aspecto bello»[59], pero una belleza aún superior reside allí donde la Idea esté, desde el principio, sustraída a la caída en el mundo de la materia. Es realmente bello que la forma triunfe sobre la materia, pero es aún más bello que este triunfo (que nunca puede ser perfecto) no sea en absoluto necesario. «Imagínate que dos bloques de piedra descansan uno al lado del otro; uno informe, aun no tocado por el arte, y el otro labrado artísticamente, representando una estatua divina o humana —si es una estatua divina, representando, por ejemplo, una Musa o una Gracia, y si es humana, representando no un individuo cualquiera, sino uno que sólo el arte podría crear, extrayendo lo mejor de todos los hombres[60]. Entonces el bloque de piedra, transformado por el arte en una imagen de la belleza, aparecerá bello no en cuanto que es

---

[59] Plotino, *Ennead.* I, 6, 9: «*Ἄναγε ἐπὶ σαυτόν καὶ ἰδέ· κἂν μήπω σαυτὸν ἴδῃς καλόν, οἷα ποιητὴς ἀγάλματος, ὅδεῖ καλὸν γενέσθαι, τὸ μὲν ἀφαιρεῖ, τὸ δὲ ἀπέξεσε, τὸ δὲ λεῖον, τὸ δὲ καθαρὸν ἐποίησεν, ἕως ἔδειξε καλὸν ἐπὶ τῷ ἀγάλματι πρόσωπον. Οὕτω καὶ σὺ ἀφαίρει ὅσα περιττά, καὶ ἀπεύθυνε ὅσα σκολιά, ὅσα σκοτεινά καθαίρων ἐργάζον εἶναι λαμπρά, καὶ μή παύσῃ τεκταίνων τὸ σὸν ἄγαλμα, ἕως ἂν ἐκλάμψειέ σοι τῆς ἀρετῆς ἡ θεοειδὴς ἀγλαία, ἕως ἂν ἴδῃς σωφροσύνην ἐν ἁγνῷ βεβῶσαν καθαρῷ.*» Por lo tanto, encontramos ya en Plotino una interpretación moralizadora de los antecedentes de la escultura, entendida como autoliberación o autopurificación, concepto que fue después recogido por Dionisio Areopagita. (Cfr., al respecto, K. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, 1914, págs. 169-170.) Existe una opinión aún más antigua, según la cual la escultura procede de una *ἀφαίρεσις*, mientras que la pintura actúa por superposición (cfr. Dion Crisóstomo, *op. cit.*, pág. 167, donde dice de la escultura: «*ἀφαιροῦσα τὸ περιττόν, ἕως ἂν καταλίπῃ τὸ φαινόμενον εἶδος*»), y su más profunda raíz se encuentra probablemente en la doctrina aristotélica de *δύναμις* y de *ἐνέργεια*: «*Λέγομεν δὲ δυνάμει, οἷον ἐν τῷ ξύλῳ Ἑρμῆν*», dice en *Met.* IX, 6, 1048 a, y una reminiscencia de ello encontramos en Santo Tomás, *Phys.* I, 11 (Fretté-Maré XXII, pág. 327): «alia vero fiunt abstractione [literamente = *ἀφαίρεσις*], sicut ex lapide fit per sculptorem Mercurius». El Renacimiento acogió con gran predilección este concepto de la naturaleza de la plástica, concepto que no está enraizado en el neoplatonismo, y menos aún en el neoplatonismo cristiano, pero que éste acogió con fervor e interpretó éticamente. La imagen del *εἶδος*, que se libera poco a poco del bloque de mármol, debía parecer especialmente agradable a la concepción metafísica de Plotino y de sus seguidores (igual que en sus ejemplos evoca siempre al escultor, aunque el pintor gozase de mayor consideración social). Es interesante, además, que el Renacimiento —a excepción de Miguel Angel (cfr. pág. 104 y nota 283)— deja completamente de lado la interpretación ética de los precedentes de la *ἀφαίρεσις*, mientras que, al contrario, donde se requiere que el hombre «venza a su materia» (Leonardo, *Trattato della Pittura*, ed. H. Ludwig, 1881, núm. 119) no se hace referencia a la escultura.

[60] El «procedimiento por elección» tiene para Plotino un significado distinto y, en realidad, más restringido que el que se le atribuye en las anécdotas, anteriormente citadas, de Zeuxis y de Parrasio (y, por consiguiente, en las numerosas manifestaciones de los teóricos renacentistas): éste no representa en ningún caso la *única* posibilidad de crear una figura bella, sino *una* posibilidad (realmente mucho menos excelente) entre *dos;* la estatua de la divinidad es creada por pura visión *interior;* el procedimiento por elección sólo tiene razón de ser cuando no tenga lugar esta pura visión interior, es decir, en la representación *humana.* Pero cuando ni siquiera el procedimiento por elección pudiera tener lugar, cuando se tratase de reproducir «icónicamente» un individuo determinado, Plotino se resistiría a admitir la obra de arte. La representación de un sujeto preferido es excluida expresamente del ámbito de lo que aquí se sostiene, y también para él el retrato queda como un *εἴδωλον εἰδώλου* (cfr. la famosa noticia que da Porfirio, según la cual Plotino jamás habría consentido, por esta misma razón, dejarse retratar, citada por Borinski, *op. cit.*, página 272, nota a, pág. 92). El artista, tal y como él lo entiende, o crea, por pura concepción ideal, una imagen divina *o*, aunque cree una imagen humana, la realiza de modo que ésta reúna en sí las perfecciones de diversos individuos. Cfr. también la nota 63.

un bloque de piedra (ya que en tal caso no se diferenciaría del otro), sino por la forma que le ha dado el arte. La materia no poseía esta forma, sino que ésta existía de antemano en el artista que proyectaba[61], es decir, antes de penetrar en la piedra. Pero estaba en el artista no en cuanto que éste poseía ojos y manos, sino en cuanto que él tomaba parte de la obra de arte. *En el arte esta belleza era, por tanto, mucho mayor. Ya que la belleza inherente al al arte no penetra en la piedra, sino que permanece inalterada en sí misma, introduciéndose en la piedra sólo una belleza más limitada, derivada de ella; y tampoco ésta permanece pura y tal como la desearía el artista, sino que se manifiesta únicamente en la medida en que la piedra puede obedecer al arte.*»[62] Así pues —«ya que la belleza, cuanto más se extiende al penetrar en la materia, más débil resulta en relación a la que permanece en sí misma»[63]—, los pensamientos de un «Rafael sin manos» deberían ser, en última instancia, más

[61] La expresión *ὁ ἐννοήσας* es muy característica de la concepción artística «heurética» de Plotino.

[62] Plotino, *Ennead.* I, 6, 1.

[63] El concepto de la inevitable inadecuación de la realización material de la obra de arte con respecto a sus concepción ideal no hay que confundirlo naturalmente con lo que se expresa en *Ennead.* IV, 3, 10 (*«Τέχνη γαρ ὑστέρα αὐτῆς* —sc. *φύσεως*—, *καὶ μιμεῖται ἀμυδρὰ καὶ ἀσθενῆ ποιοῦσα μιμηματα, παίγνια ἄττα καὶ οὐ πολλοῦ ἄξια, μηχαναῖς πολλαῖς εἰς εἰδωλων φύσιν προσχρωμένη»*), ya que aquí el arte (igual que en la negativa a dejarse retratar referida anteriormente en la nota 60) no se concibe como *εὕρεσις*, sino como *μίμησις*. También el neoplatonismo mantuvo firmemente la distinción introducida por Platón entre arte «heurético» y arte «mimético»; sólo que el punto de acentuación varió en cuanto que se estaba ampliando notablemente el ámbito de lo que se considera «heurético». De hecho — y ésta es precisamente la imperecedera aportación de Plotino— la pauta para determinar el valor de la obra de arte no consistía ya en la *Verdad* teórica, sino en la *Belleza* (aun cuando, considerada desde el punto de vista metafísico, ésta se identifique con aquélla). Con una claridad ejemplar Proclo nos proporciona este planteamiento del problema (*Comm. in Tim.* II, 81, C) en una exposición que en cierto modo puede servir como síntesis de la estética neoplatónica: «*καὶ εἰ μὲν καλόν ἐστι τὸ γιγνόμενον* (la obra de arte), *πρὸς τὸ ἀεὶ ὂν παράδειγμα γέγονεν, εἰ δὲ μὴ καλόν, πρὸς τὸ γεγονός... τὸ πρὸς νοητὸν γεγονὸς καλόν ἐστι, τὸ πρὸς γενητὸν γεγονὸς οὐ καλόν ἐστιν...ὁ γὰρ πρὸς τὸ νοητὸν ποιῶν ἢ ὁμοίως αὐτὸ μιμεῖται, ἢ ἀνομοίως. Εἰ μὲν δὴ ὁμοίως, καλὸν ποιήσει τὸ μιμηθέν· ἦν γὰρ ἐκεῖ τό πρώτως καλόν· εἰ δὲ ἀνομοίως, οὐ πρὸς τὸ νοητὸν ποιεῖ...καὶ ὁ πρὸς τὸ γεγονός τι ποιῶν, εἴπερ ὄντως ἀφορᾶ πρὸς ἐκεῖνο, δῆλον ὡς οὐ καλὸν ποιεῖ· αὐτὸ γὰρ ἐκεῖνο πλήρές ἐστιν ἀνομοιοτητος, καὶ οὐκ ἔστι τὸ πρώτως καλόν... Ἐπεὶ καὶ ὁ Φειδίας ὁ τὸν Δία ποιήσας οὐ πρὸς γεγονὸς ἀπέβλεψεν, ἀλλ' εἰς ἔννοιαν ἀφίκετο τοῦ παρ' Ὁμήρου Διός...*» La representación artística, por tanto, o (como mimética) elige como objeto algo «devenido», o sea, empíricamente real —y en tal caso no podrá en absoluto producir nada bello, al adolecer ya su objeto de innumerables deficiencias—, o bien, al contrario (como heurética), elige como objeto algo «no devenido», o sea, un *νοητόν* (valga como ejemplo de esta hipótesis el Zeus de Fidias), y entonces producirá necesariamente obras bellas en la medida en que se adecue a dicho *νοητόν*; y, en cuanto no se adecue a él, cesará de tener este *νοητόν* por objeto.

Partiendo de tal concepto, es lógico que Plotino, al exaltar ese arte enteramente consagrado al *νοητόν*, rechace rotundamente aquél —necesariamente mimético— del retrato, que se contenta con reproducir el *γεγονός*. Y en ello le siguió la Patrística, naturalmente con actitudes de pensamiento cristianas. Y también es lógico que en una época posterior la concepción manierista y clasicista del arte, que había retornado a un —si bien modificado— conceptualismo, aunque no negase completamente el arte del retrato, lo despreciase la mayoría de las veces: «Ningún gran ni excepcional pintor fue jamás retratista», dice Vicente Carducho, muerto en 1638, en los *Diálogos de la Pintura* (Karl Justi, *Michelangelo*, Neue Beiträge, 1909, pág. 407. Cfr. también más adelante nota 259). Sobre la postura de la Patrística, cfr. recientemente Max Dvoràk, *Idealismus und Naturalismus in der got. Skulptur und Malerei*, 1920, pág. 70. Paolino de Nola se niega a dejarse realizar un retrato con su mujer porque el *homo caelestis* (que de ahora en adelante sustituye al *νοητόν*

valiosos que las pinturas del verdadero Rafael, y si las obras de arte, creadas según la teoría de la «mímesis», eran simples imitaciones de la apariencia sensible, consideradas *sub specie* de la *εὕρησις*, son solamente alusiones a un *νοητὸν κάλλος*, en ellas no realizado ni realizable, que, al fin y al cabo, es idéntico al «Bien Supremo». El camino que conduce a la contemplación de esta «Belleza inteligible, que en cierto modo habita en un templo oculto»[64], continúa siempre adelante, incluso más allá de la obra de arte: «¿Qué es lo que contempla ese ojo interior? Porque nada más despertarse no podrá soportar la Luz Suprema. El alma debe ser primero acostumbrada a la contemplación de trabajos bellos, después a la de obras bellas, pero más a las realizadas por hombres buenos que a aquellas que son producto del arte, y, finalmente, deberá contemplar las almas de aquellos que ejecutan estas obras bellas»[65]. «Ya que —así dice en uno de los pasajes más significativos del libro sobre la belleza— el que contempla la belleza corpórea no debe perderse en ella, sino que ha de reconocer que ésta es sólo una imagen, una huella, una sombra, y volar con el pensamiento hacia aquello cuya imagen representa ésta. Ya que, si se precipitara y quisiera aferrar como algo real lo que es sólo una bella imagen reflejada en el agua, le sucedería lo que a aquel, del que cuenta un mito muy significativo, que también quería aferrar una imagen reflejada, y desapareció en la profundidad de las aguas. Del mismo modo, el que se aferra a la belleza corpórea y no quiere desasirse de ella, se precipita, no con el cuerpo, sino con el alma, en oscuros abismos, que causan horror al espíritu, y donde permanece como un ciego en el Orco, allí como aquí, rodeado de sombras»[66].

Así pues, si el ataque platónico atribuye a las artes el delito de retener la mirada interior del hombre en el ámbito de las imágenes sensibles, es decir, de cerrarle absolutamente la contemplación del mundo de las Ideas, la defensa de Plotino las condena al trágico destino de empujar siempre esta mirada interior más allá de estas imágenes sensibles, abriéndole realmente una visión del mundo de las Ideas, pero velándosela al mismo tiempo. Consideradas como imitaciones del mundo sensible, las obras de arte están privadas de su más alto contenido espiritual o, si se quiere, simbólico; consideradas como manifestaciones de las Ideas, carecen de toda finalidad propia y de toda autonomía. Parece, pues, evidente, que la doctrina de las Ideas, al no querer renunciar a su planteamiento metafísico, debería conseguir necesariamente disputar a la obra de arte una u otra de las dos interpretaciones.

---

platónico) no *puede* ser reproducido, mientras que el *homo terrenus* no *debe* ser reproducido. Otros muchos aspectos permiten también ver cómo los Padres de la Iglesia trataron de poner los argumentos platónicos y neoplatónicos contrarios a la *μίμησις* sensible al servicio de su lucha —inspirada por el Antiguo Testamento y por la aversión a la magia— contra la veneración de las imágenes. Una recopilación de las declaraciones relativas a esto, en la obra, muy parcial en sus conclusiones, de Hugo Koch, *Die altchristl. Bilderfrage nach d. lit. Quellen*, 1917.

[64] Plotino, *Ennead.* I, 6, 8.

[65] Plotino, *Ennead.* I, 6, 9.

[66] Plotino, *Ennead.* I, 6, 8. (Sobre la supuesta relación de este párrafo con un pasaje del *De Pictura* de L. B. Alberti, cfr., más adelante, nota 125.) De forma muy parecida, el bello mito de Ulises y Circe exhorta a huir de la belleza sensible para acceder a la inteligible.

La Edad Media

La concepción estética del Neoplatonismo —en clara oposición al verso de Mörike «Pero lo que es bello posee la bienaventuranza dentro de sí» («Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst») percibe en todas las manifestaciones de lo bello solamente el símbolo de una realidad inmediatamente superior, de tal forma que la belleza visible no representa más que un reflejo de la invisible, y ésta, a su vez, solamente el reflejo de la Belleza absoluta. Esta concepción estética, tan notablemente análoga al carácter simbólico-espiritual que distingue el arte de la Antigüedad tardía del de la Antigüedad clásica, pudo ser aceptada sin ningún cambio por la primera filosofía cristiana. También San Agustín reconoce que el arte ofrece a la contemplación una Belleza que, muy lejos de ser sólo inherente a los objetos naturales y de poderse introducir en la obra de arte únicamente mediante la simple imitación de éstos, habita más bien en el espíritu del artista, y de manera inmediata es transferida desde aquí a la materia; pero también para él esta belleza sensible es sólo una débil imagen de la Belleza Invisible, y la admiración por las formas simples bellas, que el artista inspirado lleva dentro de sí y que, casi como un mediador entre Dios y el mundo material, pone de manifiesto en sus obras, le eleva a la adoración de la única gran Belleza, que está «por encima de las almas». Las «cosas bellas», que el artista puede abarcar en el espíritu y realizar con la mano, derivan de aquella única «Belleza» que no debemos admirar en las obras de arte, sino más allá de ellas: «¡Cuán infinitamente ha acrecentado

la humanidad las diversas artes e industrias de la confección de vestidos, de calzados, cacharros y utensilios diversos, y también de pinturas y toda clase de representaciones, yendo mucho más allá de su uso indispensable o de un significado pío, sólo para el deleite de los ojos, absortos por fuera en lo que crea el hombre, pero olvidando interiormente por Quién y por qué razón ha sido creado el propio hombre! Pero yo, Dios mío y Gloria mía, también por esto elevo a ti mi cántico y te alabo como mi creador, porque toda la belleza que es transmitida a las manos artísticas a través de las almas proviene de aquella Belleza que está por encima de las almas, y por la cual mi alma suspira día y noche»[67].

Pero si bien la concepción artística de San Agustín y de sus sucesores[68] está totalmente de acuerdo con la del neoplatonismo, su interpretación de

---

[67] San Agustín, *Confessiones*, X, 34 (ed. Knöll, pág. 227).

[68] Sobre la estética patrística (desgraciadamente no nos ha sido posible consultar la obra de Aug. Berthand, *Sancti Augustini doctrina de pulchro ingenuisque artibus*..., Poitiers, 1891) y su desarrollo en la alta Edad Media, cfr. por ejemplo, M. de Wulf, en «Revue néoscolastique», II, III, 1895-96, passim, e *ibíd.* XVI, 1909, págs. 237 y ss.; cfr., además, K. Eschweiler, *Die ästh. Elemente in d. Religionsphil. d. Hl. Augustin*, Diss. Munich, 1909, e *ibíd.* también observaciones sobre Orígenes, Gregorio de Nissa, etc.

La Belleza (ya que en la filosofía medieval no existe el problema del arte como problema autónomo, y los escritos que nosotros conocemos se puede decir que no lo tratan) se distingue siempre, al igual que el concepto plotiniano del «destello de la Idea a través de la materia», por un esplendor propio que, sobre todo en la *Metafísica de la luz* de Dionisio Areopagita, es considerado una emanación inmediata de la Divinidad. Para otros, fieles al concepto de la *συμμετρία*, tal y como era entendido en la Antigüedad clásica, la Belleza resulta de la proporcionalidad de las diversas partes y de la armonía de los colores. «Ipsum vero superessentiale pulchrum pulchritudo quidem dicitur propter illam, quam rebus pro suo cuiusque modo pulchritudinem tradit. Atque ut omnium *concinnitatis nitorisque causa* [*εὐαρμοσίας καὶ ἀγλαΐας*] luminis videtur instar, cunctis coruscans, fontani radii sui derivationes omnia passim pulchra reddentes et tamquam ad se omnia vocans, unde a "vocando" [*καλεῖν*] pulchritudo Graece "callos" cognominatur» (Dion. Areopagita, *De divin. nom.* IV, 7, cit. por Marsilio Ficino, *Opera*, Basilea, 1576, II, pág. 1060). En realidad, no existe contradicción entre estas dos interpretaciones, ya que la *εὐαρμοσία* es la forma exterior de apariencia de la Belleza originada metafísicamente, y el propio Plotino la considera necesaria siempre que la cosa bella esté formada de partes, por lo que no nos debe extrañar si el propio San Agustín, que en el párrafo citado anteriormente en la nota 67 define la Belleza como emanación divina, en otra ocasión (*De civ. Dei* XXII, 19) la define en forma ciceroniana y, por tanto, antiplotiniana: «Omnis *corporis* pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate»: tratándose aquí sólo de belleza *material*, el rasgo distintivo fenoménico sustituye al fundamento metafísico, y la conciliación entre ambas corrientes de pensamiento puede venir dada por la famosa categoría del *Numerus* (= Rhytmus), ya que el concepto del número, si por un lado representa para San Agustín un principio intuitivo del movimiento y de las formas bellas, por otro representa «una universal determinación metafísica del ser» (Eschweiler, *op. cit.*, página 12).

El concepto de la belleza, considerada al mismo tiempo fenoménica mediante una «concinnitas» y metafísica mediante un «splendor» o «claritas», se perpetuó casi durante toda la Edad Media: el escrito, atribuido durante mucho tiempo a Santo Tomás de Aquino, *De pulchro et bono*, que en realidad es un resumen del Comentario de Dionisio de San Alberto Magno (cfr. De Wulf, *op. cit.*, XVI), dice explícitamente: «Pulchrum in ratione sua plura concludit, scilicet *splendorem formae* substantialis vel accidentalis super *partes materiae porportionatas* et terminatas», y el propio Santo Tomás, si bien no se adhiere a la «metafísica de la luz», oponiéndose sobre todo a San Buenaventura (cfr. E. Lutz, *Die Aesthetik Bonaventuras*, *Beitr. z. Gesch. d. Philos. d. Mittelalters*, 1913, vol. extra, págs. 200 y ss.), no se negaba a contemplar en la Belleza la realización de aquellos dos postulados, de los que uno es la «debita proportio» y el otro, la «claritas». Sobre la «metafísica

la esencia de las Ideas fue por lo menos preparada por la filosofía de la tardía antigüedad pagana. En el aspecto terminológico podía apoyarse en Cicerón, cuya definición sólo necesitó cambiar con un pequeño, aunque importante, añadido para obtener una formulación del concepto de la Idea totalmente de acuerdo con la nueva visión del mundo[69]. Por lo que respecta a la sustancia, la concepción de las Ideas como *οὐσίαι* autónomas, que no era aceptable para el pensamiento cristiano, había sido ya lo suficientemente elaborada por sus predecesores paganos y hebreos como para posibilitarle una relación inmediata: las esencias metafísicas de Platón, que el *δημιουργός* encuentra, por así decirlo, ya constituidas en su creación del mundo (si bien el concepto de «creación» en el sentido bíblico parece haber sido extraño al mito de la Antigüedad griega)[70], son, si se prescinde de su transformación en la filosofía peripatética y estoica, ya en la concepción de Filón, inmanentes al espíritu divino como productos propios de éste[71], y el dilema sobre su existencia en el interior o en el exterior del *Νοῦς* es resuelto expresamente por Plotino en el primer sentido[72]. Así, San Agustín sólo tenía que sustituir el alma impersonal del mundo del neoplatonismo por el Dios personal del Cristianismo, para llegar a una concepción aceptable desde su punto de vista, y que de hecho sirviera de norma para toda la Edad Media: «Las Ideas son prototipos (o principios originales de las cosas) inmutables y permanentes, que no han sido formados por sí mismos. Por tanto, son eternas, perduran siempre iguales en un mismo estado y yacen encerradas en el espíritu divino; y mientras que ellas mismas no nacen ni mueren, todo lo que nace y muere está, por así decirlo, hecho a su imagen y semejanza»[73]. Ya que deben existir las Ideas, se deduce claramente que Dios ha creado el mundo según una «ratio» que, por la variedad de cada cosa y de cada esencia, sólo puede ser pensada individualizada; y ya que no pueden ser imaginadas sino como contenido de la

---

de la luz» del neoplatonismo cristiano y su continuación en el Renacimiento italiano, cfr. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, págs. 27 y ss., y Cl. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter, Festrede, gehalten i. d. öffentl. Sitz. d. K. Baur. Akad. d. Wiss. am* 18. *März* 1916, páginas 18 y ss. ; en nuestro presente estudio, nota 93 (Dante), nota 122 (Ficino) y págs. 85 y ss. (Manierismo).

[69] Cfr. más adelante nota 73.

[70] Así Dyonisos no crea la vid, sino que la descubre y enseña a los hombres a utilizarla; lo mismo se puede decir de Atenea y el olivo.

[71] Según Filón, Dios crea las Ideas, ya que El sabe que sin modelos bellos nada bello podría ser creado *(De opificio mundi*, IV), pero éstas son inmanentes a Su espíritu, y para servir ulteriormente al cumplimiento de la intención divina son dotadas de las funciones de «fuerzas incorpóreas» *(ἀρώματοι δυνάμεις)*. Cfr. Zeller, *Philos. d. Griech.*, 4.ª ed., III, 2, pág. 409, y también el párrafo citado anteriormente (nota 41) de la Epístola LXV de Séneca: «Haec exemplaria omnium rerum Deus intra se habet».

[72] Sobre la disputa mantenida a este respecto por Plotino y Longino, cfr. Zeller, *op. cit.*, pág. 418, nota 4. Es interesante que el neoplatonismo florentino restituyese vehementemente al propio Platón al concepto inmanentista; cfr. Marsilio Ficino, *Comment. in Tim.* XV *(Op.* II, pág. 1444): Dicit et saepe (Platón), quod species sunt in archetypo... utpote qui intelligat *ideas* rerum non inter nubes, ut maledici quidem calumniantur, sed in *mundani architecti mente* consistere.»

[73] San Agustín, *Liber octoginta trium quaestionum*, qu. 46 (tomado de la edición de Basilea de 1569, III, col. 548); cfr. Cicerón, *Topica*, VII y Orator, II, 9.

conciencia divina, se deduce que el aceptar los modelos extradivinos, en los que se habría inspirado la actividad creadora de Dios, habría sido una blasfemia[74]. Las Ideas, a las que en la concepción platónica correspondía bajo todo concepto el ser absoluto, se convirtieron, por tanto, en el curso de una evolución que fue llevada a término por San Agustín[75], primero, en el conte-

---

San Agustín

«Ideas igitur latine possumus vel formas vel species dicere, ut verbum e verbo transferre videamur. Si autem rationes eas vocemus, ab interpretandi quidem proprietate vocemus..., sed tamen, quisquis hoc vocabulo uti voluerit, a re ipsa non errabit. Sunt namque principales formae quaedam vel rationes rerum, stabiles atque incommutabiles, quae ipsae formatae non sunt, ac per *hoc aeternae ac semper eodem modo se habentes, quae divina intelligentia continentur*. Et cum ipsae neque oriantur neque intereant, secundum eas tamen formari dicitur omne, quod oriri et interire potest, et omne, quod oritur et interir.»

Cicerón

Topica VII: «...: formae...: quas Graeci εἴδαίας vocant, nostri, si qui haec forte tractant, species appellant...nolim, non, ne si latine quidem dici possit, speciem et speciebus dicere...at formis e. formarum velim; cum autem utroque verbo idem significetur, commoditatem in dicendo non arbitror negligendam».

Orator II, 9: «Has rerum formas appellat ideas... Plato easque *gigni negat et ait semper esse ac ratione et intelligentia contineri:* cetera nasci, occidere, fluere, labi nec diutius esse in eodem statu.»

San Agustín, por tanto, sólo tuvo que añadir a la «intelligentia» ciceroniana el calificativo de «divina» para dar al concepto de Idea una definición cristiana, calificativo que después borró el Renacimiento (cfr. Melanchton y Durero).

La dependencia de otro párrafo de San Agustín (*De vera religione*, 3.ª ed. de Basilea, I, col. 701), del mismo párrafo del *Orator*, ha sido puesta de manifiesta, entre otros, por Kroll (*op. cit.*, pág. 26): ..., sanandum esse animum ad intuendam incommutabilem rerum formam, et eodem modo semper se habentem, atque undique sui simile pulchritudinem, nec distentam locis nec tempore variatam, sed unum atque idem omni ex parte servantem, quam non crederent esse homines, cum ipsa vere summeque sit; *cetera nasci, occidere, fluere; labi*, et tamen, in quantum *sunt*, et illo aeterno Deo per eius veritatem fabricata *consistere:* in quibus animae tantum rationali et intellectuali datum est, ut eius aeternitatis contemplatione perfruatur atque affiniatur, orneturque ex ea, aeternamque vitam possit mereri.»

[74] San Agustín, *op. cit.*, qu. 46: «Quis audeat dicere, Deum irrationabiliter omnia condidisse? Quod si recte dici et credi non potest, restat, ut omnia *ratione* sint condita, nec eadem ratione homo, qua equus; hoc enim absurdum est existimare. Singula igitur *propriis* sunt creata rationibus. Has autem rationes, ubi arbitrandum est esse, nisi *in ipsa mente creatoris? Non enim extra se quicquam positum intuebatur*, ut secundum id constitueret, quod constituebat, nam hoc opinari sacrilegum est. Quod si hae rerum omnium creandarum creatarumve rationes in divina mente continentur, neque in divina mente quicquam nisi aeternum atque incommutabile potest esse, atque has rerum rationes principales appellat ideas Plato: non solum sunt ideae, sed ipsae verae sunt, quia aeternae sunt et eiusmodi atque incommutabiles manent; quarum participatione fit, ut sit, quicquid est, quoquo modo est. Sed anima rationalis inter eas res, qua sunt a Deo conditae, omnia superat et Deo proxima est, quando pura est; eique, in quantum charitate cohaeserit, in tantum ab eo lumini intellegibili perfusa quodammodo et illustrata cernit, non per corporeos oculos, sed per ipsius sui principale, quo excellit, id est per intelligentiam suam, istas rationes, quarum visione fit beatissima. Quas rationes, ut dictum est, sive ideas sive formas sive species sive rationes licet vocare, et multis appellare conceditur nominibus — sed paucissimis videre, quod verum est.»

[75] Cuando G. v. Hertling (*Augustinus-Zitate bei Thom. v. Aquin, Sitz.-Ber. d. K. Bayr, Akad. D. Wiss., Phil.-Hist. Kl.*, 1904, pág. 542) define la evolución de las Ideas de las *«esencias» existentes por sí mismas* de Platón a «pensamientos de Dios», casi como un «giro de la doctrina de las Ideas hacia el concepto cristiano», hay que tener siempre en cuenta que esta evolución ya se había efectuado sustancialmente en Filón y Plotino.

nido de un espíritu creador del mundo, y, finalmente, en los pensamientos de un Dios personal, es decir, su significado originariamente *filosófico-trascendental* se convirtió, primero (y esto había sido preparado por el propio Platón), en un significado *cosmológico*, y, después, *teológico*. Cada vez cae más en el olvido que el concepto de «Idea» había estado destinado originalmente a explicar o, mejor, a legitimar los actos del espíritu humano, es decir, a demostrar la posibilidad de un conocimiento necesariamente seguro y determinado, de acciones necesariamente buenas y morales, y de un amor a la belleza necesariamente puro y «filosófico». Semejante justificación del conocer, del obrar y del sentir humanos va perdiendo cada vez más importancia en comparación con el comienzo de una visión que apunta al significado y a la correlación de lo universal; y, finalmente, la doctrina de las Ideas, que había surgido como filosofía de la razón humana, se transformó casi en una lógica del pensamiento divino. En este sentido —y sólo en él— sobrevivió esta doctrina, incluso después de la gran difusión que tuvo el pensamiento aristotélico en el siglo XIII, durante toda la Edad Media, y, como dice el Maestro Eckhardt, son siempre los mismos «tres grandes problemas» los que conmueven el espíritu de este pensador, los mismos que en el fondo San Agustín había ya planteado y resuelto: primero, si en Dios hay Ideas o, como el Maestro Eckhardt las denomina, «imágenes preexistentes» de las cosas creadas; segundo, si son más de una o sólo una; y tercero, si Dios puede reconocer las cosas sólo a través de las Ideas. Las respuestas, al igual que para San Agustín, son casi siempre afirmativas en los tres puntos. Sólo Dionisio Areopagita tomó un partido distinto, y fue por ello combatido por los pensadores posteriores con argumentos siempre nuevos, pero en el fondo idénticos, generalmente incluso en las palabras empleadas, a las demostraciones de San Agustín[76]. Y también la definición de la «Idea» como tal es tomada siempre por San Agustín, ya que la concepción aristotélica de la Idea, en sentido de una «forma interior» no trascendente (incluso con respecto al espíritu humano), era, desde el punto de vista del Cristianismo[77], tan poco satisfactoria como la concepción platónica de la Idea como esencia real «per se» (incluso con respecto al espíritu divino)[78].

Evidentemente, en estas condiciones no era cuestión de hablar de una Idea artística en sentido propiamente dicho, y de hecho, la Escolástica, al igual que Platón, mostró por el problema del arte mucho menos interés que por el de lo Bello, que relacionaba con el problema del Bien[79]. Producir

---

[76] Dionisio Areopagita, *De divin. nomin.*, cap. VII. Cfr. al respecto San Buenaventura, *Liber Sententiar.* I, dist. 35, qu. 1 *(Opera*, Maguncia, 1609, vol. IV, págs. 277 y ss.).

[77] Cfr. Santo Tomás de Aquino, *de veritate*, qu. 3, Fretté-Maré XIV, págs. 386 y ss.

[78] Cfr. Santo Tomás de Aquino, *Summa Theol.* I, 1, qu. 15 (Fretté-Maré, I, págs. 122 y ss.). También aquí Aristóteles vale como testigo del concepto cristiano: «et sic etiam Aristoteles... improbat opinionem Platonis, secundum quod ponebat eas (ideas) per se existentes, non in intellectu». El concepto medieval de las Ideas se podría decir que es subjetivista, sólo que el «sujeto» es el intelecto de la Divinidad.

[79] Cfr. de Wulf, *op. cit.*, II-III. Santo Tomás definió así la relación entre el «pulchrum» y el «bonum»: «*in subiecto* quidem (nosotros diríamos: *consideradas ontológicamente)* sunt *idem*, quia super laudem rem fundantur, scilicet super formam, et propter hoc bonum laudatur ut

y albergar Ideas se convirtió casi en un privilegio del espíritu Divino, y en el caso de que estas imágenes, originadas y encerradas en Dios, fueran pensadas en relación con el hombre, eran más bien objeto de una visión mística que de conocimiento lógico o de creaciones figurativas[80]. Pero la relación entre el espíritu artístico y sus representaciones interiores, así como sus creaciones exteriores, puede ser comparada con la del intelecto divino con respecto a las Ideas que habitan en él y al mundo creado por él, de tal forma que el artista, aunque no posea la Idea como tal, puede ser considerado como poseedor de una «Quasi-Idea» (como Santo Tomás de Aquino dijo una vez literalmente). Así, la filosofía medieval de hecho interpretó el proceso de la creación artística no como si quisiera exaltar la obra de arte comparando al artista con el «deus artifex»[81] o con el «deus pictor»[82], sino más bien para facilitar la comprensión de la esencia y del obrar del espíritu divino o, en algunos casos, para posibilitar la solución de otros problemas teológicos[83]. Los pasajes por

---

pulchrum. Sed *ratione* (nosotros diríamos: *consideradas metodológicamente) differunt*, nam *bonum* proprie respicit *appetitum:* est enim bonum quod omnia appetunt, et ideo habet rationem finis... *Pulchrum* autem respicit vim *cognoscitivam*, pulchra enim dicuntur, quae visa placent». *(Summa Theol.* I, 1, qu. 5, art. 4, Fretté-Maré I, pág. 38.)

[80] Cfr. la conclusión del párrafo agustiniano citado anteriormente en nota 74 y lo que la precede: «Anima vero negatur eas (sc. ideas) intueri posse, nisi rationalis, ea sui parte, qua excellit, id est ipsa mente atque ratione, quasi quidem facie vel oculo suo interiore atque intelligibili. Et ea quidem *rationalis anima non omnis et quaelibet*, sed quae *sancta* et *pura* fuerit, haec asseritur illi visioni esse idonea.» Para la baja Edad Media, cfr. por ejemplo, la mística franciscana (véase Cl. Baeumker en *Beitr. z. Gesch. der Renaissance u. Reformation*, Festgabe für J. Schlecht, 1917, pág. 9, además de Jos. Eberle, *Die Ideenlehre Bonaventuras, Diss. Estrasburgo*, 1911) o Nicolás Cusano, *Dottrina della «contemplatio idearum»*. Naturalmente, todas estas concepciones se remontan al neoplatonismo y, en definitiva, al propio Platón. Las Ideas, de por sí concluidas en la mente de Dios como «*exemplaria intelligibilia*», se traducen en conocimiento conceptual (como se expresa después en Marsilio Ficino y en Zuccari, cfr. notas 132 y 211) sólo en cuanto que, reflejándose en nuestro espíritu, nos dejan «*similitudines intelligibilium* impressas ab eisdem intellectui nostro». Así, por ejemplo, en Guillermo de Auvernia *(de univ.* II, 1, Guilielmi Parisiensis, *Opera*, 1674, I, pág. 821).

[81] Cfr., por ejemplo, Fr. v. Bezold, *Das Fortleben der antiken Götter im Mittelalter. Humanismus*, 1922, pág. 53.

[82] Al «arte» (bajo el que naturalmente se entienden también las diversas «artes») le es expresamente negada la facultad creadora en el sentido estricto de la palabra: la forma impresa a la materia no es, ni siquiera con relación al verdadero acto creador, algo *subsistente*, sino sólo *inherente*, lo que equivale a decir sujeta a perecer al destruirse la propia materia; por ello, la capacidad del arte —como también la de la naturaleza en cuanto «natura naturata»— no es de auténtica creación, sino más bien de mera transformación (así por ejemplo, en Santo Tomás, *Summa Theol.* I, 1, qu. 45, art. 8, Fretté-Maré, I, pág. 306).

[83] Así, cuando haya de ser resuelto el problema de si el alma con la resurrección de la carne vuelve a tomar el mismo cuerpo u otro (Santo Tomás, *Comment. in Sent.*, lib. IV, dist. 44, art. 1, sol. 2. Fretté-Maré XI, pág. 299). Precisamente aquí sirve como aclaración la distinción entre el hombre y la estatua: al hombre que resucita no hay que compararlo con una estatua fundida y vaciada de nuevo, ya que ésta sólo es idéntica a lo que fue desde un punto de vista material, pero con respecto a la «forma» es otra completamente distinta, ya que la forma primitiva ha desaparecido con la destrucción de la materia (cfr. nota anterior); pero la «forma» del hombre es el alma, indestructible como tal. Otro ejemplo en San Anselmo de Canterbury (recogido por P. Deussen, *d. Philos. d. Mittelalt.*, 1915, pág. 384), donde hay que aclarar la distinción, tan importante para el juicio crítico de la demostración ontológica de la existencia de Dios, entre la «existencia de una cosa en el conocimiento» y el «conocimiento de la existencia de una cosa».

los que podemos reconocer o, mejor, reconstruir las concepciones estéticas de la Escolástica medieval son meras construcciones auxiliares para el desarrollo de la teología. Así, por ejemplo, Santo Tomás de Aquino, en una disertación sobre el concepto de la Idea, ejemplar para la posteridad[84], recogió una vez más el ejemplo aristotélico, citado ya por Filón y Plotino, del «arquitecto»: «La forma de las cosas que han de ser creadas debe tener un arquetipo *(similitudo)* en el que crea... Esto sucede de dos maneras: en algunos sujetos activos preexiste la forma de las cosas que han de ser creadas, en el sentido que tiene en los seres naturales (así, el hombre engendra al hombre, y el fuego, al fuego)[85], pero en otros la forma preexiste en el sentido de los seres inteligibles, o sea, en aquellos sujetos que obran mediante el espíritu. Así, la casa preexiste en el espíritu del arquitecto y puede ser definida como «Idea» de la casa, porque el artista se esfuerza en imitar en la casa (real) la forma que él posee en su mente. Y como el mundo no ha surgido por casualidad, sino que fue creado por Dios gracias al intelecto activo, necesariamente ha tenido que preexistir en la mente divina una forma, a cuya imagen y semejanza fue creado el mundo. En esto consiste la esencia racional de la Idea»[86].

Para el pensamiento medieval era, por tanto, indiscutible que el artista conformaba su obra, si no según una Idea metafísica en el verdadero sentido de la palabra, sí según una representación interior o «Quasi-Idea» preexistente a la propia obra[87]; pero —y es precisamente por esto por lo que la Escolástica, cuando establece una comparación en la que interviene el arte, toma preferentemente la arquitectura— el pensamiento medieval no podía plantearse en absoluto cómo esta representación interior de la forma podía

---

[84] Cfr., por ejemplo, San Buenaventura, *Liber Sententiarum* I, dist. 35, qu. 1, citado en la nota 76, o la cita del maestro Eckhart en pág. 41. Zuccari todavía hace referencia a la exposición de Santo Tomás (cfr. pág. 80 y nota 203).

[85] *De opif. Mundi*, cap. 5.

[86] *Summa Theol.* I, qu. 15 (Fretté-Maré I, pág. 122 y ss.): «Quod quidem contingit dupliciter: in quibusdam enim agentibus praeexistit forma rei fiendae secundum esse *naturale*...sicut homo generat hominem, et ignis ignem. In quibusdam vero secundum esse *intelligibile*, ut in his, quae agunt per intellectum; *sicut domus praeexistit in mente aedificatoris; et haec potest dici idea domus*, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente concepit. Quia igitur mundus non est a casu factus, sed est factus a Deo per intellectum agente, necesse est, quod in mente divina sit forma, ad similitudinem cuius mundus est factus. Et in hoc consistit ratio ideae.»

[87] Así, Santo Tomás, *Quodlibeta* IV, I, 1 (Fretté-Maré, XV, pág. 431): «Hoc enim significat nomen ideae, ut sit scilicet quaedam forma intellecta ab agente, ad cuius similitudinem exterius opus producere intendit, sicut *aedificator in mente sua praeconcipit formam domus, quae est quasi idea domus in materia fiendae.*» Para esto mismo cfr. además *Summa Theol.* I, 1, qu. 45, art. 7 (Fretté-Maré I, pág. 305): «...secundum quod *forma artificiati est ex conceptione artificis...*»; *Summa Theol.* II, 1, qu. 93, art. 1 (Fretté-Maré II, pág. 570 y ss.): «Respondeo dicendum, quod, sicut in *quolibet artifice praeexistit ratio eorum, quae constituuntur per artem*, ita etiam in quolibet gubernante oportet, quod praeexistit ratio ordinis eorum, qui gubernationi subduntur... *Deus* autem per suam sapientiam conditor est *universarum rerum*, ad quas comparatur sicut *artifex ad artificiata.*» Sobre los diversos significados del concepto de «forma» trata con excelente claridad Santo Tomás en *De veritate* III (Fretté-Maré, págs. 386 y ss.), donde se hace distinción entre la «forma *a qua* aliquid formatur» y la «forma *secundum quam* aliquid formatur», y, finalmente, la «forma *ad cuius similitudinem* aliquid formatur». Sólo esta última corresponde al concepto de Idea.

limitarse a la contemplación de *algo «dado» naturalmente*[88]. Esto impedía establecer un parelelismo entre la creación artística y el conocimiento divino, no pudiendo ser tomado en consideración *a priori* un objeto existente fuera de él; impedía también la preponderancia de aquella teoría estética de Aristóteles que conocía una relación entre forma interior y materia, pero no la relación entre forma interior y objeto exterior (con el que son comparados los productos de las «artes», sobre todo en cuanto que éstos son inferiores a las correspondientes imágenes naturales, porque son menos reales que ellas, y no en el sentido de que se esforzasen en reproducirlas en una forma «realista»)[89]; y, finalmente, esto impedía la autonomía del arte medieval como tal, que fue tan lento y tardío en copiar del modelo como lo fueron, por ejemplo,

---

[88] En cuanto a la comparación entre la producción artística y la realidad, debía conducir a juicios distintos, según se adoptase la medida de la «belleza» o la (originariamente platónica y totalmente ajena al arte) de la «verdad» o «autenticidad». En el primer caso —precisamente porque el arte no era concebido de forma «realista» en manera alguna—, por regla general, debía concluir *a favor* de la obra de arte, del mismo modo que en los poetas medievales la belleza de una persona será exaltada con flores retóricas parecidas a ésta: «Ningún pintor hizo jamás algo semejante» (para más ejemplos, cfr. Borinski, *op. cit.*, y también Bezold, *op. cit.*, págs. 47-54; naturalmente los orígenes de tales frases hay que buscarlos en la poesía clásica). En cambio, en otros casos, en los que las artes figurativas y las demás «Artes» son colocadas en un mismo nivel, la comparación decidirá *en favor de lo «verdadero»*, ya que el producto del arte carece de muchas de las propiedades del objeto real correspondiente, y, por tanto —igual que hoy hablamos de gemas o de flores «artificiales»—, no es un producto «genuino», sino «falso» (de aquí la interesante derivación de «artes mechanicae» de «moechus»). Así, por ejemplo, Geiler von Kaisersperg (recogido por Borinski, *op. cit.*, pág. 91; otros ejemplos, *ibíd.*, pág. 89): «Aunque el arte imite a la naturaleza, ésta supera, sin embargo, a todas las artes, como dice Aristóteles. Y jamás existió un maestro tan excelente y tan diestro que pudiera igualar en colores o en vivacidad a la naturaleza, ni lograr verdes, violetas y rojos tan bellos como los de la hierba, ni flores iguales a las naturales. Aún no ha nacido quien pueda hacer esto.» Reacuñado de acuerdo con el auténtico espíritu renacentista, este pensamiento de la incapacidad del arte humano (sobre la locución «Ars simia naturae»; cfr. más adelante nota 95) aparece en Durero; y cuando dice: «Tu capacidad es importante frente a la creación de Dios» (Lange y Fuhse, *Dürers schriftl. Nachlass*, 1893, pág. 227, 3), estas palabras, dentro del contexto, no implican ya la renuncia a la aspiración de *igualar* a la naturaleza (antes bien, esta posibilidad se presupone sin más), sino de poderla superar deliberadamente.

Todo cuanto hemos aludido sirve sólo para las definiciones de la esencia del arte en general; en la descripción de obras determinadas, sobre tdo si provienen de autores dotados de cultura humana, como el notable *Magister Gregorius* (cfr. v. Bezold, *op. cit.*, págs. 50 y ss.), aparecen naturalmente con mucha frecuencia las alabanzas, tan caras a los autores de la Antigüedad, de la «ilusión de vida» de la imagen pintada, de los «labios por los que parece que circula la sangre», etc. Pero es interesante constatar que una ilusión de vida demasiado perfecta, sobre todo si se trata de obras de la Antgüedad pagana, es muchas veces considerada casi como magia demoníaca; hasta el cultísimo Gregorius declara que una Venus antigua, a la que él admira, le fascina más que por su belleza, por una «nescio quae magica persuasio».

[89] Cfr. la nota anterior, así como la nota 95. Cuando, a finales del siglo XIII, se creyó descubrir las primeras tendencias hacia un «realismo» fiel al modelo, ello llegó incluso a suscitar protestas. Cfr. la famosa ironía (tomada en serio por Borinski, *op. cit.*, pág. 90) de Ottokar von Steier (*Oesterr. Reinchronik* V, 39125-39170) contra el autor del monumento funerario de Rodolfo de Habsburgo. Es también interesante que hasta un artista del siglo XIII como Villard de Honnecourt, cuando no trabaja siguiendo un «exemplum», sino que copia un modelo natural, aunque no lo considere como «modelo normativo», siente la necesidad de subrayar esta circunstancia con apostillas como ésta: «Et sacies bien, quil fut contrefais al vif.»

las ciencias naturales de aquella época con respecto al método experimental: el «naturalismo» del primer gótico y el «realismo» de los siglos XIV y XV encontraron en la filosofía escolástica paralelismos muy significativos[90], pero no encontraron en ella ni un signo conceptual ni un reconocimiento explícito. Y la tesis de que el arte (en la medida de lo posible) «imite» a la naturaleza —o mejor, se adapte a ella—, es entendida, como lo fue ya en Aristóteles, sólo en el sentido de un paralelismo, y no de una relación: el arte (bajo cuya denominación hay que incluir o, mejor dicho, prevalecen aquellas artes que están fuera de nuestras tres «figurativas») no imita lo que crea la naturaleza, sino que obra del mismo modo en que ésta crea, avanzando con determinados medios hacia determinados objetivos, realizando determinadas formas en determinadas materias, etc.[91]. Así, incluso cuando un místico —muy significativamente— añade al tradicional ejemplo de la «casa» el nuevo de una «rosa», ésta no es pintada según el modelo natural, sino según una imagen encerrada en el alma, de tal forma que entre el modelo tomado del arte figurativo y el tomado de la arquitectura no existe, de hecho, una diferencia sustancial: «Las tres palabras: imagen, forma, figura, son una sola cosa. Aunque estén en el interior del alma la imagen, la forma y la figura de un objeto, como la imagen de una rosa, son sólo una, y ello se demuestra de dos maneras. La primera es que yo modelo una rosa en una bella materia según la imagen encerrada en el alma: de hecho, existe en el alma una imagen de la forma de la rosa. La segunda es que en la imagen interior de la rosa yo reconozco sin ninguna duda las rosas exteriores, incluso aunque nunca tuviera que reproducirla, de la misma forma que llevo en mí la imagen de la casa que quizá no construiré»[92].

---

[90] Cfr. Dvorsàk, *op. cit.*, passim. Sobre el paralelismo entre la evolución de la voluntad del arte y la de las teorías psicológicas sobre las relaciones entre el alma y el cuerpo volveremos quizá en otro tratado.

[91] Cfr. A. Dyroff, *Zur allg. Kunstlehre des Hl. Thomas*, en «Beiträge z. Geschichte d. Philos. d. Mittelalters», vol. extra, fasc. II, (Festgabe z. 70. Geburtstage Clemens Bäumkers), 1923, pág. 200, con cita de los textos correspondientes. Acerca de la vuelta de esta doctrina a finales del Cinquecento, cfr. más adelante nota 210. Para San Agustín, cfr. Eschweiler, *op. cit.*, pág. 15.

[92] Maestro Eckhart, *Predigten*, núm. 101 (en «Deutsch. Mystiker d. XIV Jahrh.», ed. Pfeiffer, II, 1857, pág. 324). El autor discute con el «Maestro Tomás» la famosa cuestión de la «imagen preexistente» en Dios, y el párrafo citado en el texto sirve para aclarar la diferencia entre significado «especulativo» y significado «práctico» de tales «imágenes». El ejemplo del arquitecto, que antes había sido utilizado para explicar la función especulativa del intelecto, sirvió después también para designar la función práctica: «En cierto modo también en la facultad creadora (= *ἐνέργεια*) existe una imagen previa de la obra, no de manera natural, sino en la razón: aunque la casa no exista en la piedra o madera, su imagen previa existe en la razón operante del artista, que construye la casa conforme a esta imagen, como quiere. Y asimismo Dios...».

El párrafo de Santo Tomás, *Summa Theol.* I, 1, qu. 35, art. 1 (Fretté-Maré I, pág. 238), recogido por Dvoràk, *op. cit.*, pág. 75, en el que, enlazando con San Agustín, es determinado el concepto de «imago», no tiene nada que ver con el problema de la relación entre arte y naturaleza, sino que sólo quiere aclarar que, además de la *semejanza* formal entre la imagen y lo representado, es inherente al concepto de «imagen» otro tipo de relación entre ambos, la de la *derivación* (ya que, si no, un huevo sería una «imagen» de otro, por ejemplo): «Respondeo dicendum quod de ratione imaginis est *similitudo*. Non tamen quaecumque similitudo sufficit ad rationem imaginis, sed similitudo, quae est in specie rei vel saltem in aliquo signo speciei (es decir, como se desprende

Por tanto, podemos decir por último que, para la concepción medieval, la obra de arte no nace mediante una adaptación, un acuerdo entre el hombre y la naturaleza, como expresó el pensamiento del siglo XIX, sino mediante la proyección de una imagen interior en la materia —una imagen interior que, aunque en realidad no pueda ser denominada con el concepto de «Idea», convertido ya en un término teológico, sí puede ser comparada con el contenido de éste; también Dante, queriendo evitar intencionadamente la palabra «Idea», resumió esta visión medieval del arte en una única y lapidaria frase: «El arte se encuentra en tres fases: en el espíritu del artista, en el instrumento y en la materia que, a través del arte, recibe su forma»[93].

---

de lo que sigue, una semejanza de la "figura" y no sólo del color, por ejemplo). Sed neque ipsa similitudo speciei sufficit vel figurae, sed requiritur ad rationem imaginis *origo*, quia, ut Augustinus dicit in lib. LXXXIII quaestionum, qu. 74: "unum ovum non est imago alterius, quia non est de illo expressum". Ad hoc ergo quod vere aliquid sit imago, requiritur, quod ex alio procedat simile ei in specie, vel saltem in signo speciei.» Este «ex alio procedere» hay que interpretarlo, por tanto, en el puro sentido ontológico como «ser derivado», no en el sentido teórico-artístico como «ser pintado según la realidad», y se puede afirmar que Santo Tomás quiso excluir precisamente esta segunda interpretación, ya que incluso determina (como destaca el mismo Dvoràk en pág. 43) el valor de verdad de la obra de arte en base no a su identidad con el objeto natural, sino a su identidad con la representación inherente al intelecto: «Et inde est, quod res artificiales dicuntur verae per ordinem ad intellectum nostrum: dicitur enim domus vera, quae assequitur similitudinem formae, quae est in mente artificis» *(Summa Theol.* I, 1, qu. 16, art. 1; Fretté-Maré I, pág. 127). Naturalmente, el cambiar la objetividad del objeto al sujeto (o, quizá mejor, de lo inteligible a lo cognoscible), cosa que encuentra aquí su expresión, era algo que ya se había llevado a cabo teóricamente en Aristóteles: «*τέχνη δὲ γίγνεται, ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ*».

Cuando la Escolástica considera la dependencia del arte de una imagen original que el ojo aprehende inmediatamente, piensa menos en la imitación de un objeto natural que en la de una obra de arte preexistente, parecida a la que se quiere realizar (traducido al lenguaje del oficio diríamos: menos en la utilización de un «modelo» que en la de un «exemplum»): «...ut cum aliquis artifex *ex artificio aliquo viso* concipit formam, secundum quam operari intendit» *(De veritate* III, 3; Fretté-Maré XIV, pág. 394).

[93] También esta opinión de Dante *(De Monarchia*, II, 2) no tiene por lo demás otro valor que el de una comparación inserta en un conjunto sistemático más amplio: «Sciendum est igitur, quod, *quemadmodum ars* in triplici gradu invenitur, in mente scilicet artificis, in organo et in materia formata per artem, *sic et naturam* in triplici gradu possumus intueri» (o sea, en Dios como Creador, en el Cielo como instrumento y en la materia).

El término «idea», como se puede advertir expresamente, es empleado por Dante con un significado exclusivamente metafísico-teológico; la Idea es para él una imagen original creada por Dios, a semejanza de la cual es concebido todo lo perecedero e imperecedero (es decir, por un lado, el mundo corpóreo, y, por otro, las almas y los ángeles), y cuyos rayos, reflejándose, penetran los distintos grados del cosmos, y según la mayor o menor «receptividad de la materia» resplandecen más o menos a través de ella:

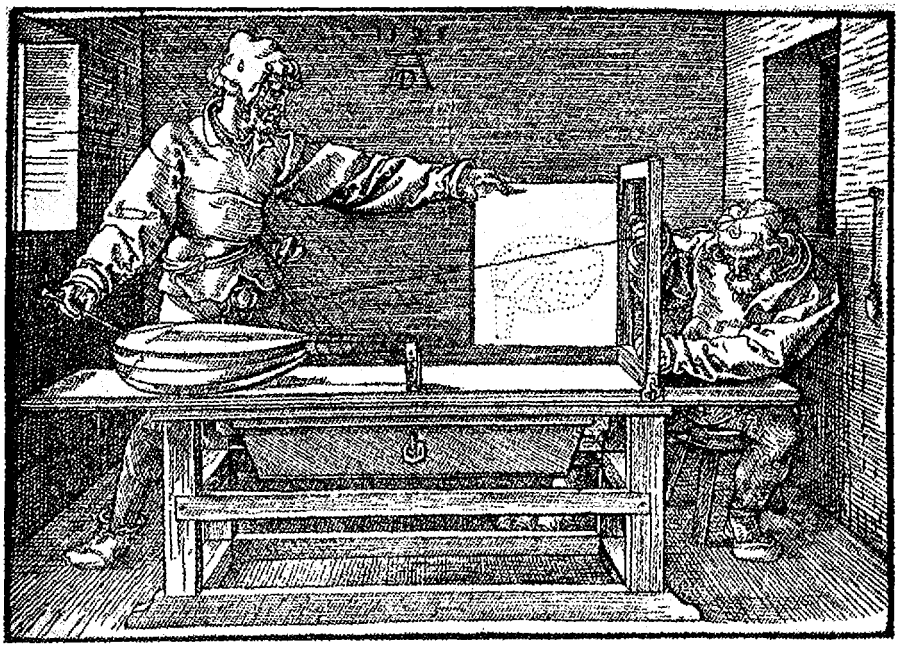
«Ciò che non muore e ciò che può morire
Non è se non splendor di quella Idea
Che partorisce amando il nostro Sire;
Che quella viva luce che si mea
Dal suo lucente, che non si disuna
Da lui, nè dall'amor, che in lor s'intrea,
Per sua bontate il suo raggiare aduna,
Quasi specchiato, in nuove subsistenze
Eternamente rimanendosi una.
Quindi discende all'ultime potenze
Giù d'atto in atto, tanto divenendo,

Che più non fa che brevi contingenze;
E queste contingenze essere intendo
Le cose generate, che produce
Con seme e senza seme il ciel movendo.
La cera di costoro, a chi la duce,
Non stà d'un modo, e però sotto il segno
Ideale poi più e men traluce.»

Tiene su justificación el que Dante ponga en boca de Santo Tomás de Aquino esta doctrina totalmente platónica (cfr. anteriormente nota 68), ya que su sistema conservó y elaboró tantos elementos neoplatónicos que podría considerarse en su conjunto como una grandiosa síntesis de aristotelismo y neoplatonismo (cfr. Baeumker, *Der Platonismus im Mittelalter*, I, pág. 26 y ss.; *ibíd.*, pág. 19, la referencia a los pasajes del *Paradiso* XXX, 37 y ss. y XXXIII, 115 y ss., que entran también de lleno en este conjunto).

Por lo que respecta al concepto de Idea como tal, Dante lo trató más a fondo en otra ocasión (*Convito*, II, 5) y distinguió a las ideas (casi en el sentido de las ἀσώματοι δυνάμεις de Filón) como «inteligencias»: son las «movitori del terzo cielo», es decir, «sustanze separate da materia, cioé, *intelligenze*, le quali la volgare gente chiama *angeli*». Algunos filósofos admiten sólo tantas Ideas como movimientos celestes existen, y en cambio otros, como Platón («uomo eccellentissimo!»), tantas «como especies de cosas existen..., considerando como una especie todos los hombres y otra todo el oro...; y pretendían que igual que las inteligencias de los cielos son creadoras de éstos, cada una del suyo, éstas fueran creadoras de las otras cosas y, *cada una, ejemplo de su especie.* Y Platón las llama "Ideas", que viene a ser lo mismo que *formas y naturalezas universales.* Los gentiles las llamaban *Dioses* o *Diosas*, aunque no las considerasen tan filosóficamente como Platón». [*N. del T.*: en italiano en el original. (Hemos considerado oportuno traducir al castellano las múltiples citas que en el original aparecen en italiano, queriendo con ello facilitar la lectura de la obra y, así, su mayor accesibilidad. No obstante, y con el fin de respetar en la medida de lo posible el texto de Panofsky, siempre que así sucede lo hacemos constar, especificando el idioma en el que la cita aparece en el original. Hemos preferido realizar una traducción literal de éstas, intentando así conservar la forma de expresión de la época y, por tanto, la mayor fidelidad posible al texto primitivo.)]

Encontramos aquí, por primera vez en forma de retrospectiva histórica, la asociación etimológica: Idea = Deus o Dea, que después será utilizada cada vez más asiduamente (y más superficialmente); cfr. por ejemplo, Bellori: «questa Idea ovvero Dea della pittura e scoltura» y «questa Idea e deità delle bellezze» (cit. en págs. 121 y 126), y también el *Commentario* de Landino al XIII libro del *Paradiso*, comentario no falto de interés debido a la apasionada recusación de las objeciones aristotélicas a la doctrina de las ideas: «Idea es un término creado por Platón e impugnado por Aristóteles, no con argumentaciones verdaderas, porque nada verdadero puede contradecir a lo verdadero, sino con cavilaciones sofistas (!). Con Platón están de acuerdo Cicerón, Séneca, Eustratio, San Agustín, Boecio, Altituidio, Calcidio y muchos otros. Por tanto, hay *ejemplo y forma en la mente divina*, a cuya semejanza la divina sabiduría crea todas las cosas visibles e invisibles. Escriben Platón y Mercurio Trimegisto que Dios conoce *ab eterno* todas las cosas. Así, ubican en la mente y sabiduría divinas las nociones de todas las cosas, y a éstas Platón las denomina Ideas; pero no me extenderé en tal materia, porque es mucho más difícil de lo que aquí conviene... Por tanto, bien dijo (Dante), *Idea, es decir Dios, porque lo que está en Dios es Dios; y la Idea está en Dios.*» [En italiano en el original. *N. del T.*]



El Renacimiento

Contraponiéndose al pensamiento medieval, la literatura teórica e histórica del arte del Renacimiento italiano acentuó, con una resolución y firmeza cuya única justificación puede ser lo antedicho, que la misión del arte era la *imitación inmediata de la verdad.* Quizá cause una extraña impresión al lector moderno que el tratado de Cennino Cennini —por lo demás aún enraizado en la tradición de los talleres de arte medievales— aconseje de buena fe, al artista que quiera representar un paisaje montañoso, que tome piedras rocosas y las pinte con la iluminación y dimensiones convenientes[94]; y, sin

[94] Cennino Cennini, *Trattato della pittura*, ed. H. Ilg., 1871, cap. 88, pág. 59): «Si quieres representar en modo conveniente montañas que parezcan naturales, toma grandes piedras, toscas y sin pulir, y dales luces y sombras, según te lo permita su aspecto» (cfr. al respecto también el cap. 28, donde es alabado el estudio de la naturaleza como «la guía más perfecta» y «timón y puerta triunfal del dibujo»).

No carece de interés volver a encontrar aún en pleno siglo XVIII el método sugerido por Cennini: por ejemplo, en Pahlmann o en Salomón Gessner (cfr. el trabajo, aún no publicado, de Ludwig Münz, *Rembrandts Bedeutung für die deutsche Kunst des XVIII Jahrh.)*; cuando Gessner, en su *Brief über die Landschaftsmahlerey (Schriften*, parte V, 1772, pág. 245 y ss.), refiere cómo él, que primero había tratado de ver en la naturaleza sólo el detalle, había llegado mediante el estudio de diferentes maestros «a considerarla como una pintura», y prosigue después: «Cuando mi ojo se ha acostumbrado a observar, yo puedo encontrar en un árbol, por lo demás feo, una parte aislada, un par de ramas bien plantadas, una bella masa de follaje, una parte aislada del tronco,

embargo, esta receta marca el comienzo de una nueva época cultural. Constituye algo extraordinariamente nuevo el aconsejar al pintor que se sitúe ante un modelo (aunque elegido de una forma tan peculiar), si esta norma artística arranca del olvido milenario al concepto —evidente primero en la Antigüedad, exterminado después por el neoplatonismo, y no mejor acogido por el pensamiento medieval— de que la obra de arte había de ser una fiel copia de la realidad; y no sólo lo arranca del olvido, sino que con plena conciencia lo eleva a programa artístico. Desde el principio la literatura del Renacimiento sostuvo que el mérito y el espíritu innovador de los grandes artistas de los siglos XIV y XV, consistió en que hicieron volver al arte «anticuado y puerilmente extraviado de la realidad natural»[95], «basado en una

---

que, convenientemente dispuesta, confiere a mi obra variedad y belleza. *Una piedra puede sugerirme la parte más bella de una roca: en mi mano está el colocarla a la luz del sol y poder observar en ella los más bellos efectos de sombra y de luz, de penumbra y de reflejos»;* aquí tenemos un concepto totalmente nuevo de la antigua receta de taller, concepto que aparecerá después con absoluta claridad en Schiller y Goethe: el guijarro se convertirá no sólo en una roca, sino en una roca *bella,* y esto sucederá no porque el lápiz del artista le aumente mecánicamente de tamaño, sino en cuanto que la *visión espiritual* de éste esté dotada de sentimiento estético y de conocimiento teórico, y vea realizadas en el pequeño las mismas reglas de la naturaleza que determinan los aspectos del grande. «Müsset im Naturbetrachten —Immer Eins wie Alles achten» (Al observar la naturaleza considerad siempre lo Uno como el Todo). E igual que Gessner alcanzó esta educación estética —gracias a lo que podía no ya aumentar los detalles, sino incluso verlos de mayor tamaño— estudiando a Waterloo y Berchem, Schiller la alcanzó mediante el estudio de los clásicos; cuando Goethe exalta la naturaleza del remolino marino descrito en el «*Taucher*», Schiller responde que él sólo había visto algo semejante en un molino (cuyo remolino se comportaba con respecto al marino de manera muy similar al guijarro de Gessner con respecto a la roca); «pero —continúa— quizá he obtenido este efecto de la Naturaleza sólo porque había estudiado a fondo la descripción que da Homero de Caribdes» (*Epístola* del 6-10-1797; cfr. H. Tietze en *Repert. f. Kunstwiss.* XXXIX, 1916, págs. 190 y ss.).

[95] Así, en la Crónica de Filippo Villani (cfr. sobre todo J. von Schlosser, *Die Denkwürdigkeiten Lorenzo Ghibertis,* 1912, introducción; ídem, en «Kunstgesch. Jahrb. d. Zentralkomm.» IV, 1910, págs. 5 y ss., y *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte,* 1914, II, págs. 60 y ss.). En boca de un Villani hasta la estereotipada expresión «*ars simia naturae*» se convirtió, por tanto, en una alabanza. Hay que admitir sin reservas (cfr. Borinski, *op. cit.,* págs. 89 y 271) que esta comparación del arte con el mono en la Edad Media, por ejemplo, en Clemente Alejandrino y clarísimamente en Alanus ab Insulis (que por su filiación platónica define el arte precisamente como «sophisma»), aún no tiene nada que ver con el concepto de fidelidad a la naturaleza, y que sólo significa que los productos de las diversas «artes» no son imágenes «auténticas» de la propia naturaleza, sino que, por el contrario, al limitarse a imitarla «como un mono», permanecen en muchos aspectos inferiores a ella (cfr. nota 88), de tal forma que Dante (*Inferno* XXIX, 139) podrá hablar de un falsificador denominándole «di natura buona scimmia». También encontramos otra reminiscencia de este concepto medieval en el cuento de Boccaccio, donde se describe la metamorfosis en mono del «estatuario» Epimetheo (sobre su ilustración en un Cassone de Munich del taller de Piero di Cossimo, cfr. G. Habich en *Sitz, Ber. d. Bayr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl.* 1920, núm. 1, y K. Borinski, *ibid.,* núm. 12). Pero la interpretación que trata de dar Borinski de la conocida afirmación de Villani sobre el discípulo de Giotto, Stefano, entendiéndola como negación medieval de la excelencia del arte, es totalmente errónea y sólo posible forzando el texto a un significado opuesto. Cuando Villani dice: «*Stefanus naturae symia tanta eius imitatione valuit,* ut etiam a physicis in figuratis per eum corporibus humanis arterie, vene, nervi quoque minutissima liniamenta colligantur et ita, ut ymaginibus suis sola aeris attraccio atque respiratio deficere videatur», sin duda no quiere afirmar con ello que, a pesar de la diligencia del artista, le está prohibido reproducir la realidad de la vida (porque le falta el aliento), sino que, por el contrario, quiere afirmar (y precisamente esto es lo verdaderamente esencial) la fidelidad a la naturaleza de una reproducción

tradición siempre heredada»[96] a la «semejanza con la naturaleza». Y al afirmar Leonardo: «La pintura más digna de elogio es aquella que tiene más parecido con la cosa reproducida, y digo esto para rebatir a aquellos pintores que quieren mejorar las cosas naturales»[97], no hizo otra cosa que expresar un principio que durante siglos nadie osaría contradecir.

Paralelamente a este *concepto de la imitación*, el cual, como postulado, contiene la exigencia de una absoluta fidelidad a lo real, tanto formal como objetiva[98], se desarrolló desde el principio en la literatura artística del Renacimiento, al igual que en la de la Antigüedad, el concepto de la *superación de la naturaleza*, alcanzable no sólo en cuanto que la libre fantasía creadora puede transfigurar las imágenes más allá de las posibilidades naturales, creando así figuras totalmente nuevas, como quimeras y centauros, sino también, y sobre todo, porque, eligiendo y corrigiendo, la actividad menos inventiva del intelecto artístico puede y, por tanto, debe traducir en forma visible un grado de la Belleza jamás totalmente realizado en la realidad. Junto a las exhortaciones de fidelidad a la naturaleza, continuamente repetidas, encontramos la invitación no menos enérgica a elegir siempre lo más bello

---

que, como diría Durero, pone de relieve «hasta las más insignificantes arrugas y venillas», y que incluso podría servir de enseñanza para los propios médicos. Así el Renacimiento transformó la comparación del mono (sobre la supervivencia del concepto en Landino, Vasari y Shakespeare, cfr. Schlosser, «Jahrb. d. Zentralkomm.» l. c., pág. 132), de alusión despreciativa de la no-autenticidad (efectiva) del producto artístico, en una alabanza de su verdad (artística), y también el *Clasicismo* la tomó como una perfecta imitación de la naturaleza; sólo que este clasicismo, que entonces rechazaba esta absoluta fidelidad a la naturaleza y se volvió más bien hacia una «selección» idealizadora que pasaba por alto los detalles mínimos, volvió a utilizar esta comparación con un *sentido peyorativo:* en las *Vite d'Artisti* de Bellori hay un grabado (cfr. la ilustración en pág. 93) donde la «Imitatio Sapiens» pisa al mono (como imitación torpe, vulgar, que se limita a la «copia» del modelo), y la sensibilidad idealista de Winckelmann no se sintió jamás tan ofendida como por la denominación de «mono imitador de la naturaleza» (cfr. Justi, *Winckelmann u. s. Zeitgenossen*, 1898, I, pág. 357). Y con esto la historia evolutiva del «ars simia naturae» —historia que de hecho contiene *in nuce* todo el desarrollo de la concepción artística— en cierto modo volvió a su punto de partida; ya que (lo que nos parece indudable) la comparación del mono fue acuñada originalmente (es decir, en la *Antigüedad)* por el arte mimético κατ' ἐξοχήν, el arte del actor, y en esta su primitiva acepción indicaba un *naturalismo exagerado* y reprobable, al modo de aquel Kallipides que fue escarnecido como ὁ πίθηκος (cfr. Aristóteles, *Poetica*, cap. 26, y otros autores). La Edad Media confirió después a esta locución, ya trasladada del campo del arte dramático al de las otras artes, un nuevo significado: ésta designaba aquellas representaciones artísticas que no son totalmente adecuadas, porque *no responden a la naturaleza* (así, en un sentido aún más amplio, el diablo es denominado «Simia Dei»). La época moderna convirtió esta expresión en característica de representaciones plenamente correspondientes, porque son absolutamente *fieles a la naturaleza.* Al principio la categoría estética «naturalismo» había sido totalmente desplazada por la categoría teórica «imitación», es decir, «falsedad, irrealidad»; después, la consideración estética es rehabilitada frente a la teórica, con la única diferencia de que precisamente el perfecto naturalismo apareció en el Renacimiento, y sobre todo en el primer Renacimiento, como un «plus» estético, mientras que en el clasicismo apareció como un «minus» estético ya superado.

[96] Cfr. por ejemplo, Vasari, ed. Milanesi, I, pág. 250: «Cuyo estilo desigual, torpe y vulgar habían enseñado *uno a otro durante años y años* los pintores de aquella época no a través del estudio, sino siguiendo *tal costumbre.*» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[97] Leonardo, *Trattato cit.*, núm. 411.

[98] Cfr. E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie, vornehmlich in ihrem Verh. z. Kunsttheorie d. Italiener*, 1915, págs. 6 y ss.

entre la multiplicidad de los objetos naturales[99], a evitar la deformidad, especialmente en lo que respecta a las proporciones[100], y, sobre todo (y aquí sirve de ejemplo aleccionador el desacreditado pintor Demetrio), a ir más allá de la simple verdad natural, en busca de la representación de la Belleza. «El pintor debe —viene a decir Alberti— no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza, ya que en pintura la belleza no es menos agradable que necesaria»[101]; y con el mismo entusiasmo con el que se cuentan las anécdotas del gorrión y del caballo, y de vez en cuando se les añaden ejemplos más recientes «muy fidedignos» [102], se cuenta, y quizá más a menudo, la anécdota de Zeuxis y de la elección de las vírgenes crotoniatas, con la que, prescindiendo de los verdaderos teóricos del arte, hasta el mismo Ariosto obsequió a sus lectores[103].

Al igual que la Antigüedad (y al fin y al cabo, el concepto de la «*electio*» tiene tanto de herencia del mundo antiguo como el de la «*imitatio*»), también el Renacimiento exigió a la obra de arte, a la vez, fidelidad a la naturaleza y belleza, sin antes advertir la contradicción que ello encierra; y, de hecho, estas dos exigencias, que sólo serían consideradas irreconciliables mucho tiempo después, podían entonces aparecer como los dos postulados parciales de una única realidad: de la exigencia de que en cada obra de arte, ya fuera como imitadores o como correctores, se nos situase de nuevo ante la realidad[104]. Es muy significativo que en pleno Renacimiento hayamos podido encontrar

---

[99] Alberti, *Della pittura (L. B. Albertis kleinere kunstheoret. Schriften*, ed. Janitschek, 1877), pág. 151, citado, entre otros, por Panofsky, *op. cit.*, págs. 157-158. *Ibid.* también otros párrafos semejantes de Dolce, Biondo y Armenini.

[100] Leonardo, *Trattato*, núm. 270 (cit., entre otros, por Panofsky, *op. cit.*, pág. 143 y núm. 137.

[101] Alberti, pág. 151: «...A Demetrio, antiguo pintor, le faltó conseguir la más alta alabanza, porque trató de realizar cosas más parecidas al natural que bellas.

Por esto deberá tomar cada parte alabada de todos los cuerpos bellos, y porfiar siempre en conocer mucha belleza mediante el estudio y la maña; lo cual, aunque es difícil, ya que nunca se encuentran bellezas perfectas en un solo cuerpo, sino que éstas se hallan dispersas y aisladas en muchos cuerpos, sin embargo debe dedicar todos sus esfuerzos a estudiarla y conocerla. Le sucederá como al que se atreva a realizar y emprender cosas de mayor envergadura: que fácilmente podrá llevar a cabo las menores. No existe nada tan difícil que no lo puedan vencer el estudio y la constancia.» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[102] Así, por ejemplo, Scheurl (*libellus de laudib. Germaniae*, recogido por Schlosser, *Mat. z. Quellenkunde d. Kunstgesch.*, III, pág. 71) afirma que el perrillo de Durero había olfateado un autorretrato de su amo «putatus hero applaudere»: una historieta cuya credibilidad está avalada por el hecho de que aparezca exactamente igual, con la sola omisión del nombre, en el *Trattato* de Leonardo (núm. 14), de donde bien pudo haberla extraído Scheurl; otros ejemplos del mismo estilo en Federico Zuccari, *L' idea de' Pittori, Scultori ed Architetti*, 1608 (citados por nosotros según la reedición de Bottari, *Raccolta di lettere sulla Pittura, Scultura ed Architettura*, VI, 1768, página 131).

[103] Ariosto, *Orlando furioso*, XI, st. 71.

[104] Ya la carta de Giov. Dondi redactada en 1375 (Schlosser, *Jahrb. d. Kunstslg. d. Allerh. Kaiserh.* XXIV, 1903, pág. 157) nos habla de un escultor enloquecido por las estatuas de la Antigüedad, hasta el punto de decir que «si a aquellas obras no les faltase la vida, serían mucho mejores que las vivas, como si quisiera decir que la naturaleza no sólo era imitada, sino además superada por el genio de los grandes maestros»; igual que, inversamente, ya Boccaccio (*Decamerone*, VI, 5) dice de Giotto que en sus obras los rostros estaban realizados de tal forma que la gente habría tomado por verdadero aquello que sólo era una pintura.

una advertencia contra la imitación de otros maestros[105] y, además, no desde el punto de vista de la pobreza de ideas (no pudiendo éstas tener valor normativo alguno en tanto que la Idea no fuera elevada a concepto central de la teoría del arte)[106], sino simplemente por creer que la naturaleza era infinitamente más rica que las obras de los pintores, y que, por tanto, aquel que imitase éstas en vez de aquélla, se rebajaba a «nieto» de esta naturaleza, en lugar de ser «hijo» suyo[107].

Esta doble exigencia —de adaptarse directamente a la realidad, imitando y sin embargo corrigiendo— habría parecido irrealizable para aquella época si no se hubiese desechado expresamente la vieja tradición del taller[108] (que ahorraba en cierto modo al artista el tenerse que adaptar él mismo a la naturaleza), sustituyéndola por algo muy distinto que —casi sacando al artista de un área limitada pero segura, y llevándolo a un paraje infinitamente más amplio, pero aún intransitable— le encaminaba hacia este acuerdo. De ello derivó, y tuvo que derivar, aquella disciplina fundamentada en muchos aspectos sobre bases antiguas, pero sin embargo específicamente moderna, que nosotros acostumbramos a denominar «*teoría del arte*», y que se distingue de la literatura artística, que tampoco faltó en los períodos anteriores, precisamente porque no responde ya a la pregunta «¿Cómo se hace esto?», sino a una pregunta muy distinta, y ajena al pensamiento medieval: «¿Qué aptitudes son necesarias, y, sobre todo, qué hay que saber para, llegado el caso, poder colocarse bien preparados frente a la naturaleza?»

La concepción artística del Renacimiento se opone así a la medieval,

---

[105] En la Edad Media la noción de lo «original» no existe ni siquiera en materia científica; al contrario, los autores se esfuerzan más bien en demostrar la concordancia de sus puntos de vista con los de las autoridades más antiguas. Cfr. al respecto el reciente estudio de J. Hessen, *Thomistiche und Augustinische Erkenntnistheorie*, 1920.

[106] Cfr., por ejemplo, Bellori, que hablando en favor de la idealidad y de la naturaleza reprocha a los imitadores que sus obras no sean «hijas, sino bastardas» de la naturaleza, y que hayan «tomado prestado ese ingenio del que se han valido para copiar las ideas ajenas» (cit. en el apéndice II, página 126).

[107] Leonardo, *Trattato*, núm. 81 (esto nos hace pensar en la conocida afirmación de Lisipo, que, habiéndole sido preguntado a qué artista imitaba, respondió: «Imito a la naturaleza, y no a los artistas»); y ya Alberti, de manera muy significativa, añade (pág. 155) que cuando se quieran copiar las obras de otro, es preferible tomar una escultura mediocre que una buena pintura, ya que por lo menos así se aprenderá a encontrar y reproducir la iluminación correcta (la escultura, al ser creación tridimensional, es en cierto modo un objeto de la naturaleza). La advertencia de Leonardo se refiere naturalmente sólo a un «imittare la *maniera* dell'altro», es decir, a una falta fundamental de autonomía en la creación artística. Como medio de estudio el copiar dibujando no sólo es consentido, sino aconsejado: *Trattato*, núms. 63 y 82.

El juicio desfavorable de la imitación puede estar basado tanto en una visión naturalista como en una visión conceptualista del arte (en Bellori, como ya vimos en la nota 106, convergen ambos puntos de vista). Con esto no se quiere considerar la imitación como algo deshonroso para el artista; ésta representa un indicio de pobreza, pero no es calificada de «latrocinio», ya que lo que el artista toma de los demás no se considera propiedad exclusiva de éstos; la naturaleza pertenece a todos, y la «Idea» es originalmente concebida, aunque se produzca en el sujeto, como la representación de un valor ultrasubjetivo e incluso normativo. Sólo en el siglo XIX, cuando se descubrió en la obra de arte la manifestación de una experiencia (de la naturaleza o del sentimiento) totalmente individual, sólo entonces pudo surgir el concepto de «plagio».

[108] Cfr. Vasari, I, pág. 250.

extrayendo en cierto modo al objeto del mundo representativo interior del sujeto y asignándole un lugar en un «mundo exterior» sólidamente fundamentado, de tal forma que establece (como en la práctica artística la «perspectiva») una distancia que al mismo tiempo objetiva al objeto y personifica al sujeto[109]. Cabría esperar que con este planteamiento fundamentalmente nuevo se hubiera agudizado inmediatamente el problema que ha constituido hasta nuestros días el punto crucial del pensamiento científico, y que hubiera podido, e incluso hubiera debido surgir apenas se opusieron por primera vez aquellos dos factores que constituyen la base del proceso artístico: el problema de la relación entre el yo y el mundo, entre espontaneidad y receptividad, entre materia dada y capacidad conformadora activa; el problema, en definitiva, que, para mayor brevedad, denominaremos en lo sucesivo del «sujeto-objeto». Pero sucedió lo contrario: aquella teoría artística nacida en el siglo XV tuvo una finalidad ante todo práctica y secundariamente histórica y apologética, pero en ningún caso especulativa, no pretendiendo más que, por un lado, legitimar el arte contemporáneo como heredero auténtico de la antigüedad greco-romana, conquistándole, con la enumeración de su dignidad y sus perfecciones, un puesto adecuado entre las *«artes liberales»*; y, por el otro, proponer a los artistas normas fijas y basadas en la ciencia para su actividad creadora. Pero la teoría del arte alcanzó esta su finalidad más importante subordinándose siempre a la hipótesis (universalmente aceptada) de que por encima del sujeto y del objeto existiera un sistema de leyes universales y necesariamente válidas, del cual habría que hacer derivar aquellas normas, y cuya definición representaría precisamente la misión específica de la teoría del arte. Igual que esta doctrina creía ingenuamente poder exigir al mismo tiempo belleza y fidelidad en la reproducción de lo real, creía también poder allanar e indicar el camino para su realización; la fidelidad formal y objetiva le parecía garantizada tan pronto el artista hubiera observado tanto las leyes de la perspectiva como las de la anatomía, las de la mecánica fisiológica y psicológica y las de la fisonomía; le parecía que había sido alcanzada la belleza si el artista encontraba una «bella invenzione»[110], evitaba las «inco-

[109] La concepción artística del Renacimiento se caracteriza, por tanto, frente a la medieval, por una nueva concreción del objeto artístico y, por consiguiente, por una nueva personificación del sujeto artístico. Esto sirve, *mutatis mutandis*, para toda la conciencia cultural de la época, y especialmente para sus relaciones con la Antigüedad clásica: el arte y la literatura antiguas habían sobrevivido también en la Edad Media, pero no habían sido el objeto, sino sólo el instrumento y el alimento de la actividad intelectual; hasta el Renacimiento no surgieron la filología y la arqueología; sólo esta época alcanza el redescubrimiento de la poética y de la retórica de la Antigüedad, por la misma necesidad por la que hace resurgir los antiguos cánones de la arquitectura y de las artes figurativas.

[110] Es de estacar que hasta esta «bella invención» (o sea, una fábula interesante y agradable) sea atribuida más a la *erudición* del pintor que a su *talento* (Alberti, pág. 145). Hasta esta opinión tan unívoca, con la que se subraya el valor estético inherente al sujeto material de la obra de arte —jamás discutido antes de Caravaggio— («la bella invención es tan eficaz que ya por sí misma provoca deleite, aun sin ser pintada»), hasta esta opinión, ha podido servir para presentarnos al en el fondo a-filosófico Alberti como representante de una «postura crítico-idealista mantenida con plena conciencia», como un neokantiano anticipado —si podemos llamarle así—, que, como esteta del «sentimiento puro», habría aconsejado tomar prestadas las fábulas de los retóricos

rrecciones» y las «contradicciones», y confería a la representación esa armonía que era concebida como una «*concinnitas*»[111] de los colores, de las cualidades y de las proporciones racionalmente determinable. Probablemente se preguntaron (y fue especialmente la doctrina de las proporciones la que formuló esta pregunta)[112] cómo se podía determinar lo que estaba en armonía y su carácter placentero, y cuál era el fundamento de este último, pero las respuestas a estas preguntas, como además habían de ser siempre formuladas en determinadas ocasiones, coincidían todas en que en ningún caso el criterio subjetivo del artista podía legitimar como «buena» una proporción; si no se apoyaban en leyes fundamentales matemáticas o musicales (que en aquella época significaban lo mismo), por lo menos se basaban en las afirmaciones de autoridades reconocidas o en el ejemplo de estatuas antiguas[113], e incluso investigadores críticos y casi escépticos a este respecto, como Leonardo y Alberti, trataron de someter sólo al gusto y al juicio individual las normas artísticas extraídas del juicio de la opinión pública[114] o del parecer de los «entendidos»[115] acerca de un material artístico de suprema belleza.

Si, por tanto, en el pensamiento medieval no existía, por así decirlo, una problemática de la creación artística, porque aquel pensamiento en el fondo negaba tanto al sujeto como al objeto (ya que el arte no era para él más que la materialización de una forma, que ni dependía de la manifestación de un objeto real ni era producida por la actividad de un sujeto real, sino más bien correspondía a una «imagen preexistente» en el alma del artista)[116], esta «problemática», por otra parte, no podía aún revelarse al pensamiento del Renacimiento, porque éste consideraba el ser y la condición del sujeto y del objeto como sometidos a normas fijas y valederas *a priori* o establecibles empíricamente. Y esto explica que la disciplina nacida en el siglo XV sobre la teoría artística quedase en un primer momento casi totalmente independiente del renacer de la filosofía neoplatónica, que estaba teniendo lugar al mismo tiempo y en los mismos círculos culturales florentinos. Ya que esta concepción del mundo, completamente metafísica, e incluso mística, que Platón interpretaba no desde el punto de vista de los filósofos críticos, sino de los cosmólogos y teólogos, que jamás había ni siquiera intentado distinguir entre platonismo y neoplatonismo[117], antes bien, sincretizó Platón y Plotino,

---

y poetas sólo porque éstas no representaban para él más que la *simple materia*. Así, W. Flemming, *Die Begründung der modernen Aesthetik u. Kunstwiss. durch L. B. Alberti*, 1916, págs. 52 y ss.

[111] Cfr., por ejemplo, Alberti, pág. 139.

[112] Cfr. al respecto y para lo que sigue Panofsky, *op. cit.* págs. 78 y ss. e *ídem* en «Monatshefte f. Kunstwiss.» XV, 1921, págs. 188 y ss.

[113] Sobre la posición especial de Durero cfr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, passim.

[114] Leonardo, *Trattato*, núm. 137.

[115] Alberti, págs. 199-201 (de statua).

[116] Cfr. pág. 42 y notas 43, 50, 86, 87, 91, 116 y 146.

[117] No se puede mostrar más desconocimiento de la esencia del platonismo en el Renacimiento que cuando se afirma que en este período Platón «cobró nueva vida como filósofo crítico» y cuando, por consiguiente, se exige que al tratar la historia de este período filosófico se realice una nítida separación entre Platón y el neoplatonismo místico. Así Flemming, *op. cit.*, pág. 91. Con razón dice recientemente M. Meier («Gott und Geist bei Marsilio Ficino», en la ya mencionada publi-

cosmología helenística y mística cristiana, mitos homéricos y cábala judía, ciencias naturales árabes y escolástica medieval, en un conjunto indudablemente grandioso —una concepción del mundo semejante podía muy bien estimular (y efectivamente estimuló más tarde, como veremos) de la forma más diversa a una teoría especulativa sobre el arte, pero no podía ser de valor esencial para una doctrina artística práctica y racionalmente meditada, como la había establecido el primer Renacimiento.

Una teoría del arte semejante no era aún susceptible de acoger conceptos como aquellos que Marsilio Ficino dedujo de Plotino y de Dionisio Areopagita e introdujo en Platón; su base naturalista debía oponerse directamente a una doctrina según la cual el alma humana lleva en sí una imagen, grabada en ella por el espíritu divino, del hombre, del león o del caballo absolutamente perfectos, y con arreglo a ésta juzga los objetos naturales[118]; su poco lógica enumeración de las «siete posibilidades de movimiento»[119] tenía bien poco en común con la mística doctrina neoplatónica del movimiento, para la que el movimiento directo simbolizaba la iniciativa divina, el oblicuo, la divina continuidad creadora y el circular, la semejanza de Dios consigo mismo[120]. Y si Ficino define una vez la belleza, en íntimo acuerdo con Plotino, como «una evidente semejanza de los cuerpos con las Ideas» o como «una victoria del intelecto divino sobre la materia»[121], si, otra vez, la denomina, en estrecha relación con el neoplatonismo cristiano, «un rayo del aspecto divino» que primero se derrama sobre los ángeles, después ilumina el alma humana y, finalmente, el mundo de la materia corpórea[122], Alberti, en cambio —totalmente de acuerdo con sus correligionarios y definiendo las concepciones de la teoría del arte de tal forma que serían válidas durante más de un siglo—, contrapone a aquella concepción *metafísica* la otra, puramente *fenoménica*,

---

cación en honor de Jos. Schlecht, pág. 236 y ss.): «Platón de hecho es para él el *Teólogo* que, en contraposición al naturalista Aristóteles, sabe elevarnos hacia Dios, verdadera patria de nuestra alma.»

[118] Ficino, *Opera* II, pág. 1576. Cit. en la nota 133.

[119] Alberti, pág. 125: «Todo aquello que se mueve de lugar puede hacerlo de siete maneras: hacia arriba, una; hacia abajo, otra; hacia la derecha, la tercera; hacia la izquierda, la cuarta; hacia allá desplazándose desde aquí, o desde aquí desplazándose hacia allá; y la séptima, dando vueltas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Esta enumeración de los movimientos aparece tanto en el *Timeo* como en Quintiliano (cfr. K. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, 1908, pág. 179), pero es de destacar que Alberti se abstiene de toda interpretación simbólica e incluso de toda paráfrasis estética y se limita a la simple y escueta enunciación. La tripartición del «movimiento en general», en cuantitativo, cualitativo y de lugar, que superó la división en siete del movimiento «de lugar», como ya demostró Janitschek (pág. 242), es aristotélica (cfr. *Metaph.* XI, 12, 1068 a).

[120] Así, Ficino, *Opera* II, pág. 1115, y también más detalladamente en pág. 1063. Cfr. Borinski, *Die Rätsel Michelangelos*, págs. 177 y ss.

[121] Ficino, *Opera* II, pág. 1576: «Pulchritudo in corporibus est expressior ideae similitudo»; *ibíd.*, pág. 1575, cit. en nota 133.

[122] Ficino, II, págs. 1336 y ss. (comentario al *Simposio)*, según la ed. de 1544 y cit. en el apéndice I. Sobre los paralelos más antiguos de esta doctrina de la Belleza neoplatónico-cristiana cfr. notas 68 y 93; sobre su resurgir en el Manierismo v. págs. 85 y ss. Es interesante que la etimología «*κάλλος* de *καλέω*», ideada y sostenida por Dionisio Areopagita, fuera adoptada totalmente por Ficino: «Proprium vero pulchritudinis est, allicere simul et rapere. Unde graece Calon quasi provocans appellatur» *(Opera* II, pág. 1574).

del clasicismo griego: «La belleza consiste en un cierto acuerdo y armonía de las partes con un todo, según un número, una proporción y un orden determinados, tal y como lo exige la *concinnitas*, es decir, la ley absoluta y suprema de la naturaleza»[123]; y aún más claramente: «Es necesario que las distintas partes armonicen entre sí, y éstas armonizarán siempre que en cuanto a tamaño, finalidad, carácter, color y otras cosas semejantes, todas concuerden en una única belleza»[124]. Armonía de masas, de colores y de cualidades: es en donde Alberti, y con él todos los demás teóricos del Renacimiento, veían la esencia de la belleza. El ayudó a que triunfara (y el triunfo debía perdurar mucho tiempo) precisamente aquella definición de la Belleza que Plotino había combatido denodadamente porque abarcaba sólo las características exteriores, pero no el fundamento interior y el significado de la propia Belleza: «*συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ἕλον, τό τε τῆς εὐχροίας προστεθέν.*»

Pero precisamente lo más significativo es esto, que semejante renuncia a una explicación metafísica de lo bello aflojara por primera vez —aunque en un principio, más por una tácita eliminación que por un expreso rechazo— aquellos vínculos, que jamás habían sido rotos desde la Antigüedad, entre el «*Pulchrum*» y el «*Bonum*». También introdujo, *de facto* si no *de jure*, la autonomía de la esfera estética, que más de tres siglos después había de ser fundamentada teóricamente, y que, entretanto, aún debía ser puesta muchas veces en tela de juicio, como veremos.

Podemos, por tanto, afirmar con certeza que, en general, la teoría artística del primer Renacimiento apenas fue afectada por la influencia del resurgir neoplatónico[125]; pudo, por un lado, unirse a Euclides, Vitrubio y Alhazen,

---

[123] Alberti, *De re aedif.* IX, 5, y también la definición, más conocida, del *De re aedif.* VI, 2: «nos tamen brevitatis gratia sic diffiniemus: ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur». Esta última definición ha sido ya reconocida como aristotélica por J. Behn, *L. B. Alberti als Kunstphilosoph*, 1911, pág. 25.

[124] Alberti, pág. 111, cit., entre otros, por Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pág. 143.

[125] Como expresiones de Platonismo y de Plotinismo en Alberti se citan:

a) La frase del *De re aedif.* IX, 5: «ex his patere arbitror pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore quod pulchrum sit», ya que —asi lo interpreta Behn, *op. cit.*, pág. 24— «llamamos «ideal», con Plotino y los últimos idealistas, a lo que está en todo el cuerpo pero sin localizar, sino en sí mismo». Pero la continuación de la frase: «*ornamentum* autem afficti et compacti naturam sapere magis, quam innati» indica ya que Alberti sólo trata de aclarar la diferencia entre la «belleza» entendida como valor inherente y el «adorno» entendido como valor accesorio, igual que, recordando a Cicerón (*De natura deorum* I, 79), recomendará los «adornos» a los jóvenes de por sí privados de belleza, para tapar sus defectos y mejorar sus atributos físicos.

b) El supuesto postulado de que en el arte «forma» y «materia» tengan que estar de acuerdo (Behn, *op. cit.*, pág. 22; Flemming, *op. cit.*, pág. 21). Existe en ello grave error, ya que las proposiciones de Alberti (*De re aedif., Proem.*) «nam aedificium, quod corpus quoddam esse animadvertimus, quod lineamentis, veluti alia corpora, constaret et materia, quorum alterum istic ab ingenio produceretur, alterum a natura susciperetur. Huic mentem cogitationemque, huic alteri parationem selectionemque adhibendam, sed utrorumque per se neutrum ad rem valere intelleximus, ni et periti artificis manus, quae lineamentis materiam conformaret, accesserit» estas proposiciones no contienen ninguna *exigencia estética* que apoye la tesis (por lo demás ni platónica ni plotiniana) de que debiera existir concordancia entre forma y contenido, sino que más bien

y, por otro, a Quintiliano y Cicerón, pero no a Plotino ni a Platón, al que Alberti nombra sólo como pintor[126], y cuya influencia se hizo sentir en mayor escala y por primera vez en la «Divina Proporzione» de Luca Pacioli, aparecida en 1509; en la obra, por tanto, no de un teórico del arte en sentido estricto, sino de un matemático y cosmólogo[127].

Sólo bajo un aspecto la influencia del renacimiento platónico parece imponerse desde el principio a las teorías estéticas; en un primer momento, únicamente en casos particulares y en situaciones relativamente insignificantes; después, cada vez con más frecuencia y con mayor acentuación, encontramos el concepto de la «Idea» artística. Pero la diferencia sustancial que existe entre la primitiva concepción artística y la primitiva concepción platónica parece evidenciarse, más que en cualquier otro indicio, en el hecho de que la unión de la doctrina de las Ideas con la del arte sólo fue posible mediante sacrificios realizados por una u otra, y la mayoría de las veces,

---

representan una *determinación ontológica del ser*, según el concepto (¡aristotélico!) de que todo objeto corpóreo, ya sea producto de la naturaleza u obra de arte, sólo puede realizarse mediante la penetración de una determinada «materia» en una «forma» determinada. Alberti dice aquí expresamente que esta definición de la obra de arte no la contempla como «obra de arte», sino en cuanto que es un «cuerpo»; y por tanto, no *reclama* la concordancia entre forma y materia (lo contrario —discrepancia entre ambas— le habría parecido inconcebible), sólo la *constata* con la afirmación de que la obra de arte únicamente puede surgir de la «conformatio» de la materia mediante los «*lineamenta*», o sea, la forma. Si Alberti se abstuvo, cosa que lamenta J. Behn, de definir la Belleza como «una perfecta integración entre forma y materia» no debe asombrarnos, sino, por el contrario, parecernos lógicamente inevitable: el paso de una definición de las condiciones de la obra de arte, entendida como objeto corpóreo, a una definición de la belleza, entendida como valor estético, no sólo habría sido grande, sino completamente imposible.

c) La referencia al mito de Narciso, que Flemming, *op. cit.*, págs. 103 y ss., califica de «cita directa» de Plotino. En realidad ambos pasajes se contraponen de la siguiente manera:

Alberti, págs. 91 y ss.: «Però usai di dire tra i miei amici secondo la sentenzia de' poeti quel Narcisso convertito in fiore essere della pictura stato inventore. Che gia ove sia la pictura fiore d'ogni arte ivi tutta la storia di Narcisso viene a proposito. Che dirai tu essere dipigniere altra cosa che simile abracciare con arte quella ivi superficie del fonte?»	Plotino, *Ennead.* I, 6, 8: «*Εἰ γάρ τις ἐπιδράμοι, λαβεῖν βουλόμενος ὡς ἀληθινόν, οἷα εἰδώλου καλοῦ ἐφ' ὕδατος ὀχουμένου, οὗ λαβεῖν βουληθείς, ὥς που τὶς μῦθος δοκῶ μοι αἰνίττεται, δὺς εἰς τὸ κάτω τοῦ ῥεύματος ἀφανὴς ἐγένετο· τὸν αὐτὸν δὴ τρόπον ὁ ἐχόμενος τῶν καλῶν σωμάτων καὶ μὴ ἀφιείς, οὐ τῷ σώματι, τῇ δὲ ψυχῇ καταδύσεται εἰς σκοτεινὰ καὶ ἀτερπῆ τῷ νῷ βάθη, ἔνθα τυφλὸς ἐν ἅδου μένων καὶ ἐνταῦθα κἀκεῖ σκιαῖς συνέσται.*»

Plotino evoca, por tanto, el mito de Narciso como advertencia para no perderse en una belleza que es meramente sensible, mientras que Alberti (en apéndice a Ovidio cfr. la observación de Janitschek, pág. 233) se refiere a él para definir el origen de la pintura como derivación del amor a lo Bello y para comparar su función con un abrazar una imagen igual (no sólo en apariencia); por lo tanto, difícilmente se puede sostener que en ambos casos se haya tomado la comparación en el mismo sentido.

[126] Alberti, pág. 95, cfr. Overbeck, *Schriftquellen* núms. 1.951-52. No hay que formarse una idea exagerada sobre la cultura griega de Alberti: R. Förster («Jahrb. d. Kgl. Preuss. Kunstsamml.» VIII, 1887, pág. 34) ha demostrado que, por ejemplo, a Luciano lo manejó sólo en la traducción latina.

[127] Para el pasaje del tratado de Leonardo (*Trattato* 108, 2, y también 109, 499), basado en postulados platónicos pero totalmente divergente de Platón en las deducciones, cfr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 192 y ss.

por ambas. Cuanto más extiende su influencia la doctrina de las Ideas y más se acerca a ese significado metafísico que es originalmente suyo (y esto sucedió sólo en la época del llamado «manierismo»), tanto más se aleja la teoría del arte de sus fines inicialmente prácticos y de sus premisas exentas de problemas especulativos. Y viceversa, cuanto más se atiene esta teoría del arte a sus fines y a sus premisas (lo cual sucedió en el verdadero período renacentista y de nuevo después, en el «clasicismo»), tanto más se ve privada la doctrina de las Ideas de su valor metafísico o, al menos, apriorístico.

Según las concepciones de la Academia Platónica, tal y como fueron definitivamente formuladas por Marsilio Ficino, las Ideas son realidades metafísicas: mientras que las cosas terrenales son solamente «*imagines*» suyas (es decir, un reflejo de las cosas realmente existentes)[128], ellas existen como «sustancias verdaderas», y, de acuerdo con esta sustancialidad suya, son consideradas «simples, inmóviles y sin posibilidad de mezclarse con sus contrarios»[129]. Son inmanentes al espíritu de Dios (y en ocasiones también al de los ángeles)[130], y son denominadas, de acuerdo con la concepción plotínico-patrística, «*exempla rerum in mente divina*»; pero al conocimiento humano sólo le es posible cualquier cognición en cuanto que las «impresiones» (en latín, «*formulae*») de las Ideas son inherentes al alma desde su preexistencia ultraterrenal[131]. Estas impresiones, semejantes a «destellos de la primitiva luz divina», que «están casi apagadas» debido a su larga inactividad, pueden, sin embargo, ser reavivadas nuevamente por la «doctrina» y «como los rayos de los ojos a la luz de las estrellas» volver a lucir con las Ideas: «*Addit in mentem denique sic affectam non paulatim quidem humano quodam amore, sed subito lumen veritatis accendi. Sed unde nam? Ab igne, id est a Deo, prosilente sive scintillante. Per scintillas designat ideas... designat et formulas idearum nobis ingenitas, quae per desidiam olim consopitae excitantur ventilante doctrina, atque velut oculorum radii emicantes ideis velut stellarum radiis collustrantur*»[132].

Lo que sirve para el conocimiento, en general, con mayor razón sirve para el conocimiento de lo Bello. También la Idea de lo Bello está grabada en nuestro espíritu como una «*formula*», y sólo esta representación innata en nosotros nos confiere, es decir, confiere a lo más espiritual que hay en nosotros, la facultad de discernir lo Bello visible y de juzgarlo relacionándolo

---

[128] Ficino, *in Parmenidem (Opera* II, pág. 1142): «Et Plato in Timaeo septimoque de Republica manifeste declarat substantias quidem veras existere, res vero nostras rerum verarum, id est idearum, imagines esse.» Este y los pasajes citados en las notas siguientes sirven para representar otros muchos de significados más o menos parecidos.

[129] Ficino, *Argum. in VII Epistul. (Opera* II, pág. 1535): «Docetque interea ideam a reliquis longe differre quatuor praecipue modis: quia scilicet idea substantia est, simplex, immobilis, contrario non permixta.»

[130] Cfr. pág. 80.

[131] Ficino, *Comment. in Phaedr.*, sobre todo *Opera* II, págs. 1177 y ss.

[132] Ficino, *Comment. in Phaedr.*, l. c; otros muchos ejemplos en Meier, *op. cit.* Especialmente interesante un párrafo de la «*Theologica Platonica*» (XI, 3; *Opera* I, pág. 241): «Quemadmodum pars vivifica per *insita semina* alterat, generat, nutrir et augit, ita interior sensus et mens *per formulas innatas* quidem et ab extrinsecis *excitata* omnia iudicant.»

con una Belleza invisible y gozando del triunfo del εἶδος sobre la matéria. Bella es aquella cosa terrenal que presenta la máxima concordancia con la Idea de la Belleza (y, al mismo tiempo, con su propia Idea), y nosotros reconocemos esta concordancia remitiendo a la apariencia sensible a su «*formula*», que se halla en nuestro interior[133].

Un «*ethos*» totalmente distinto posee el concepto de la Idea en Leone Battista Alberti. Al discutir acerca de los principios de la Belleza, después de haber criticado al antiguo realista Demetrio, e inmediatamente antes de la inevitable anécdota de Zeuxis y de las vírgenes crotoniatas, aparece, casi como advertencia contra el extremo opuesto, un duro ataque contra aquellos que creen poder representar lo Bello sin realizar ningún estudio de la naturaleza: «Pero para no desperdiciar ni trabajo ni tiempo hay que rehuir la costumbre de algunos necios que, haciendo alarde de su talento, tratan de conseguir la gloria de pintor por sí mismos, sin tener ningún modelo natural que puedan seguir con los ojos y con la mente. Estos no aprenden jamás a pintar bien, sino que se acostumbran a sus propios errores. Escapa a las inteligencias no expertas esa Idea de la Belleza que incluso los muy expertos apenas perciben»[134]. Sin duda alguna, esta afirmación demuestra que también Alberti había sido influido en alguna forma por el movimiento platónico

---

[133] Ficino, *Comment. in Plotin. Ennead. I*, 6, (*Opera*, pág. 1574): «Pulchritudo vero, ubicumque nobis occurrat... placet atque probatur, quoniam ideae pulchritudinis nobis ingenitae respondet et undique convenit» (cfr. al respecto la frase citada en nota 121). Y más adelante, en pág. 1575: «Praeterea rationalis anima proxime pendet ex mente divina et pulchritudinis ideam sibi illinc impressam servat intus...» o, en pág. 1576: «Quisnam pulcher homo? aut leo pulcher? aut pulcher equus? Certe praecipue ita formatus, ita natus est, ut et *divina mens* instituit per ipsius *ideam*, et *natura* inde universalis *seminaria virtute* concepit. Iam *vero illius ideae formulam* anima nostra in mente habet *ingenitam*, habet et in natura propria seminalem similiter rationem, igitur naturali quodam iudicio de homine vel leone vel equo ceterisque iudicare solet hunc quidem pulchrum non esse, illum vero pulchrum, quia videlicet hic prorsus *a formula et ratione dissentit*, ille vero *consentit*; atque inter pulchros hunc illo pulchriorem esse, quia hic cum formula rationeque magis consentit... Dum vero de pulchritudine iudicamus, id prae ceteris pulcherrinum approbamus, quod animatum est atque rationale atque ita formatum, ut et per *animum* satisfaciat formulae pulchritudinis, quam habemus in *mente*, et per *corpus* rationi pulchritudinis seminale respondeat, quam in natura secundaque anima possidemus. *Forma* vero in corpore formoso ita *suae similis est ideae*, sicut et figura aedificii in materia similis exemplari in architecti mente...; itaque si homini materiam quidem detraxeris, formam vero reliqueris, haec ipsa quae tibi reliqua est forma, illa ipsa est idea, ad quam est homo formatus...»

Naturalmente, la belleza corpórea permanece muy inferior a la inteligible (Ficino no seria el «pater platonicae familiae» si no lo hubiera afirmado repetidas veces con igual énfasis, especialmente en el Comentario a la *Ennead.* I, 6, 4 (*Opera* II, pág. 1576): «Memento si delectaris...», e *ibid.* al final, pág. 1578: «Librum denique totum sic conclude...»); pero aun así esto implica el «imperium formae super subjectum» (*Comm. in Ennead.* I, 6, 3 = *Opera* II, pág. 1576) y permanece: «divinum et imperiosum aliquid, quia et imperium regnantis formae significat et artis rationisque divinae victoriam refert super materiam, et ipsam perspicue repraesentat ideam» (*Comm. in Ennead. I*, 6, 2 = *Opera* II, pág. 1575).

[134] Alberti, pág. 151 (inmediatamente a continuación del párrafo citado en nota 101). Y después sigue: «Zeuxis, excelentísimo...pintor, para realizar una tabla, que se expuso públicamente en el templo de Lucina entre los Crotoniatas, no confiando ciegamente —como hoy hacen todos los pintores— en su talento, porque pensaba que no podría encontrar en un solo cuerpo cuantas bellezas buscaba...» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

(ya que el concepto de una «*Idea delle Bellezze*» que se manifiesta al ojo del pintor o del escultor no es en absoluto medieval); pero no es menos comprensible que precisamente esta proposición suya haya podido ser pasada por alto por todos los defensores del «neoplatonismo» albertiniano. Porque precisamente el concepto de «Idea», que en Cicerón y en Plotino debía demostrar el ilimitado poder del intelecto artístico y su fundamental independencia de toda experiencia externa, sirve aquí para poner en guardia al intelecto del artista contra una sobreestimación de sí mismo y para atraerle a la contemplación de la naturaleza. «Escapa a las inteligencias no expertas esa Idea de la Belleza que incluso las muy expertas apenas perciben»: esto no significa sino que la teoría del Renacimiento, no queriendo sacrificar al concepto de Idea su credo realista, tan laboriosamente obtenido, en cambio había transformado ese concepto hasta tal punto que no sólo pudiera conciliarse con su credo realista, sino apoyarlo. Al auténtico neoplatonismo de Petrarca, la posibilidad de convertir la belleza en algo visible a los sentidos a través de la línea y el color sólo le parecía explicable por una visión celestial[135]; a Alberti, por el contrario, la aptitud para contemplar espiritualmente la belleza sólo le parecía alcanzable a través de la experiencia y la práctica. Y, en efecto, si ya Cennini[136] y después de él Leonardo[137] atribuyeron al artista la facultad de emanciparse de la realidad, modificando e inventando, ningún pensador del Renacimiento se habría atrevido a considerar a la Belleza —como Dion o Cicerón— hija de la «fantasía».

Es de destacar que transcurriese tanto tiempo antes de que la teoría del arte italiana atribuyera mayor importancia al concepto de Idea —y aún más tiempo antes de que comenzase a ser consciente de las consecuencias de este paso—. Por lo que respecta a Alberti, hemos de conformarnos con aquella única proposición, totalmente ocasional. Leonardo, por lo que vemos, no utiliza en absoluto el término «Idea», y no deja de ser característico del concepto estético renacentista que el mismo «*Cortigiano*» de Castiglione, que celebra y alaba el amor con un panegírico de inspiración totalmente platónica, no base el juicio del arte en otro criterio que el de la imitación adecuada[138].

[135] Petrarca, Son. LVII: «Ma certo il mio Simon fù in paradiso, / Onde questa gentil Donna si parte; / Ivi la vide e la ridusse in carte / Per far fede quaggiù del suo bel viso.»

[136] Cennini, *Tratt. della pittura*, cap. I, recogido por J. v. Schlosser, «Jahrb. d. Zentr.-Komm.» l. c. pág. 131.

[137] Leonardo, *Trattato* 28: «Y en esto supera (el ojo) a la naturaleza, porque las simples cosas naturales son finitas, y las obras que el ojo ordena a las manos son infinitas, como lo demuestra el pintor en las representaciones de infinitas formas de animales, yerbas, plantas y lugares.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[138] Baldass. Castiglione, *Il Cortigiano* IV, 50 y ss. Aquí la concepción neoplatónico-metafísica de la belleza llega a una adecuación muy notable con la clásico-fenoménica: el punto de origen de la belleza es un «influsso della Bontà divina» (de tal forma que la belleza exterior es necesariamente una expresión de íntima bondad), pero para que se haga *visible* es necesario que esa influencia divina, que de por sí está infundida «sopra *tutte* le cose create», actúe en un cuerpo que, utilizando una expresión albertiniano-ciceroniana, es definido como «bien proporcionado y compuesto con cierta armonía de diversos colores (*συμμετρία... τό τε τῆς ευχροίας προστεθέν!*), ayudados por las luces y sombras y por una correcta disposición y acabado de las líneas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Cfr. *ibid.*, I, 50, la valoración de las artes figurativas como pura imitación en una de las tradicionales comparaciones entre pintura y escultura.

Sólo Rafael captó el concepto de Idea en la famosa carta que escribió en 1516 precisamente al conde de Castiglione; pero él explica aún menos que Alberti cómo debemos pensar la relación entre «Idea» y «Experiencia», e incluso evita expresamente cualquier declaración al respecto: «Para pintar una mujer bella —viene a decir— necesitaría ver varias mujeres bellas, y, además, con la condición de que Vos después me ayudáseis a elegir. Pero ya que existen tan pocas mujeres bellas y tan pocos jueces buenos, yo hago uso de cierta idea que me viene a la mente. Si ésta posee algún valor artístico, no lo sé; ya me esfuerzo bastante en tenerla»[139]. Estas extraordinarias palabras, que con tanta gracia ocultan la confesión del artista tras un cumplido dirigido al gran conocedor de mujeres, y que en ningún caso deben ser pesadas en la balanza de la crítica teórica, por un lado demuestran que Rafael se había dado cuenta de que sólo podía extraer la imagen de la perfecta femineidad de una «representación interior», independiente del objeto concreto individual; y, por otro demuestran, sin embargo, que a esta «representación interior» él no le atribuía ni un origen metafísico ni un valor normativo; tanto es así que podía definirla sólo con la expresión «*certa idea*». Esta le viene en alguna forma a la mente, pero el artista no sabe ni quiere saber cuál es su valor ni su verdad. Si le hubieran preguntado *de dónde* le venía, no habría negado que la suma de las experiencias sensibles en algún modo se había transformado en una imagen espiritual interior (más o menos así habló Durero de un «secreto tesoro acumulado en el corazón», que sólo se forma cuando el artista, «después de muchas elaboraciones, ha tomado plena posesión de sí mismo», y con esta plenitud puede crear en su propio corazón una «nueva criatura» en «forma de una cosa»[140]), pero también en este caso su última palabra habría sido: «*Io non so*».

Sólo Vasari —que ya comenzaba a sentir la influencia de la nueva corriente manierista, aunque todo su criterio estético estaba aún fuertemente orientado hacia el pasado— profundiza más en la segunda edición de sus «*Vite*», pero tampoco aquí va más allá de la simple definición de la situación, y rehúye tanto fundamentarla filosóficamente como deducir de ella otras consecuencias teóricas[141]. En Alberti —ya que Rafael, como hemos dicho, no se pronunció, en general, sobre este problema— la «Idea delle Bellezze», que ha conservado para él aún algo de su aureola metafísica, aparece dependiente, en efecto,

---

[139] Cit., entre otros, por Passavant, *Raphael v. Urbino*, 1839, I, pág. 533. Totalmente extrínseca es la concepción de Mario Equicola, que, refiriéndose equivocadamente a Cicerón, entiende por «Idea» sólo la «forma», a la que nosotros llamamos «semejanza» cuando se manifiesta parecida entre varios individuos: «Los platónicos consideran necesario el conocimiento y la conformidad de la Idea, del Genio y de la estrella con el principio de amor. Por Idea entendemos la forma, según Tullio; ésta (*conformidad* de la Idea) no es otra cosa que semejanza. No quiero hablar aquí acerca de las Ideas de Platón, escritas por él en varias ocasiones, sobre todo en el Parménides, probadas de nuevo por Aristóteles en la Etica y la Metafísica, y calificadas de razones eternas —y por tanto alabadas— por San Agustín; baste decir aquí que la semejanza de las formas, del semblante, de los miembros y de las líneas puede causar bien...» [*N. del T.*: en italiano en el original.] (*Di natura d'amore* IV, en la ed. veneciana de 1583, págs. 180 y ss.).

[140] Lange y Fuhse, pág. 227, 4.

[141] Cfr. págs. 98 y ss.

de la «experiencia», pero todavía no se proclama que tenga su origen en la «experiencia»: ella prefiere como morada los espíritus familiarizados con la naturaleza a aquellos que carecen de una visión concreta, pero falta aún la afirmación de que, hablando en términos kantianos, sea «extraída» de los objetos naturales. En cambio leemos en Vasari: «El dibujo, padre de nuestras tres artes[142], extrae de muchas cosas un juicio universal, semejante a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es muy regular en sus medidas. Por eso no sólo en los cuerpos humanos y de los animales, sino también en las plantas, edificios, esculturas y pinturas sabe la proporción que tiene el todo con las partes y que tienen las partes entre ellas y con el todo; y como de este conocimiento nace un juicio determinado, que forma en la mente aquella cosa que después expresada con las manos se llama «dibujo», se puede deducir que este dibujo no es otra cosa que una forma y explicitación concretas del concepto que se tiene en el alma y que se imagina en la mente y se articula en la Idea»[143]. Por tanto, aquí la Idea no sólo tiene en la experiencia su condición, sino precisamente su origen; no sólo se vincula espontáneamente con la visión de lo real, sino que *es* la visión de lo real, convertida en algo más claro y universalmente válido mediante la actividad de la mente, que elige lo único de entre lo múltiple y que sintetiza en una nueva totalidad las unidades que ha elegido. Esta concepción supone, por un lado, una nueva interpretación del concepto de Idea en sentido *naturalista*, interpretación que evidencia y demuestra un total desconocimiento de la doctrina platónica, por no decir plotiniana[144], y, por otro, supone una interpretación en sentido

[142] «El dibujo» (il disegno) es masculino en italiano. La «Madre» del arte es la «invenzione» (Vasari II, pág. 11) y, ocasionalmente, también la «naturaleza» (Vasari VII, pág. 183). Cfr. W. v. Obernitz, *Vasaris allgemeine Kunstanschauung auf dem Gebiet der Malerei*, 1897, pág. 9.

[143] Vasari I, pág. 168. El párrafo entero apareció por primera vez en la II ed. de 1568. El borrador (reproducido en la ed. comentada de Vasari de Karl Frey, 1911, pág. 104) permite corregir el «singolarissima» de la primera oración por «regolarissima», lo que también concuerda mucho mejor con la interpretación que sigue de la locución «ex ungue leonem» (que la sagrada conformidad de la naturaleza con las leyes determinadas permita definir el todo también a través de una parte mínima).

[144] El único teórico del arte que trata de apartarse de la doctrina platónica original de la Idea es un autor no falto de inteligencia, pero totalmente fuera de la corriente habitual de pensamiento, Gregorio Comanini. No es un artista que ejerce, sino un clérigo de elevada cultura, que en su diálogo *Il Figino* (Mantua, 1591) trata de una forma interesantísima problemas muy complejos, que en parte no se volverán a tocar hasta mucho más tarde (por ejemplo, la relación entre el arte y el juego, entre fantasía poética y fantasía en las artes plásticas, etc.). Así reparte las artes en las conocidas categorías platónicas (págs. 14 y ss.): las «arti usanti», que, como el arte de la guerra, de la navegación, o de tocar el laúd, sólo *utilizan* los instrumentos; las «*arti operanti*» que, como la arquitectura, el arte de la herrería, etc., *realizan* los instrumentos de las otras artes y otros objetos de uso; y, finalmente, las «*arti imitandi*», que sólo imitan las cosas creadas por las artes «operantes». Estas «arti imitanti» son después definidas de forma totalmente platónica, según los puntos de vista expresados en el libro X de la *República:*

«*Guazzo:* ...El arte "imitativo" es, pues, aquel que imita las cosas fabricadas por el arte "operante" o sometido: como precisamente es la pintura, que, con sus colores, va imitando las armas fabricadas por el herrero y las naves realizadas por el carpintero y las violas trabajadas por el maestro de instrumentos musicales. O como es también el arte poético, que imita y expresa con palabras lo que es fabricado por el arte "operante"; y por esto Platón dijo de este arte imitativo que realiza una cosa que es *tercera con respecto a lo verdadero*, y que cada imitador es "tercero" de la verdad.

funcional: al no estar ya preconstituida la Idea *a priori* en la mente del artista, anticipándose a la experiencia, sino que, generada en base a ésta, es producida *a posteriori*, resulta que, por un lado, la Idea no aparece ya como rival o incluso como prototipo de la realidad sensible, sino como derivado de ésta, y, por otro, no ya como un contenido dado o incluso como un objeto trascendente del conocimiento humano, sino como producto de éste: cambio que hasta en el lenguaje se evidencia de la manera más clara. De ahora en adelante la Idea no «está» ni «preexiste» en el alma del artista, como decían

---

Figino: No lo entiendo bien. Desearía que me lo explicáseis con más claridad.

Guazzo: Con mucho gusto. Imaginemos tres frenos. El primero, según el arte «usuario», *en la mente del caballero;* el segundo, fabricado por el arte «operante», que será el de la herrería; y el tercero, fingido por el arte «imitativo», que será el de la pintura. El freno en la mente del caballero, según Platón, poseerá el primer grado de verdad; porque el caballero sabrá dar razón del freno y de su forma mejor que el herrero, que lo ha realizado: resultando que el arte «usuario» debe ordenar y el «operante» obedecer. El freno hecho por el arte de la herrería, que es arte «operante» y sometido a la arquitectura, ocupará el segundo grado, como aquello que sigue inmediatamente al freno que está en la mente del artífice que ordena. Y el freno realizado por la pintura, que es arte imitativo, se encuentra, por consiguiente, en el tercer grado de la verdad, como tercero con respecto al freno imaginario del arte usuario. *No he querido daros el ejemplo que da Platón en el Décimo de la República* de los tres lechos, uno en la mente de Dios, otro formado por el arte sumiso y otro representado por el imitativo, para que vos, Martinengo, no pensáseis que yo quizá creyera, como los platónicos, que existe la idea de las cosas artificiosas. Porque yo sé muy bien que todo eso lo dice el gran maestro de la Academia sólo *a manera de ejemplo y no de otra forma.* Concluye, pues, este Filósofo, por las razones que alega, que el imitador es tercero con respecto a la verdad, y por ello, mucho más lejano de lo verdadero que ningún otro artífice. Mas no me hagáis llegar más lejos en este razonamiento, Figino, porque ello os disgustaría bastante.»

Y ahora es curioso ver cómo *no* todos los interlocutores admiten la inferioridad de las artes imitativas, pero, sin embargo, la refutación es aplazada para otra ocasión.

«*Martinengo:* Quiere decir, en suma, que Platón con este fundamento suyo, de que el imitador hace una cosa tercera con respecto a la realidad, desprecia a la pintura y a la poesía como dos artes cuyas obras son imitaciones no de realidades, sino de imágenes aparentes: y después pasa a herir a Homero profundamente, y le censura, os puedo decir, de mala manera: y que por esto vos, Figino, que sois tan docto en ésta, y tan entrañable amante de aquélla, no podríais sufrir con paciencia tales maledicencias. Veis modestia de forastero, que no osa ofenderos en vuestra casa. Pero no sé cómo actuaría fuera.

Guazzo: Armas y caballos dedicaré a la defensa de estas dos nobilísimas artes, y en todo lugar seré siempre extraordinario defensor suyo.

Martinengo: Buenas palabras en casa ajena.

Guazzo: Mejores hechos, cuando yo haya partido.

Figino: Prefiero creer que ha de ser así: si no es por otro motivo, al menos en defensa de vos mismo, que componéis versos algunas veces, y con tanta dulzura y pureza, que he oído decir a grandes hombres que no estaría equivocado aquel que os llamase "il Toscano Flacco".»

[*N. del T.:* todo el diálogo en italiano en el original.]

Resumiendo, el «*freno intelligibile*» (o sea, la idea del freno) es ahora contrapuesto, en un modo auténticamente platónico, al «*freno fattibile*», como freno real, y al freno «*imitabile*» o imitado. (Cfr. también pág. 192: «Quiero añadir dos palabras más, oh Guazzo, para concluir mi discurso. Todas las cosas que vemos dentro de este gran teatro del Mundo, todas, según la doctrina de Sócrates en el Fedón, son imágenes y sombras. El cielo es una imitación de su idea. Las cosas que hay bajo la luna son sombras, al no ser permanentes en su ser y fugaces. Además de eso, si nosotros estamos considerando al hombre según sus partes, que son innumerables, podemos decir infinitamente esta parte no es hombre, ni aquélla tampoco; pero sólo una vez, cuando nos referimos al todo, decimos esto es hombre. Y así sucede con el caballo, con los demás animales y con todos los cuerpos compuestos. Y de los elementos dice el Timeo que sus partes son dos, la materia y la forma, y que el fuego no se llama fuego, el agua, agua, el aire, aire, y la

Cicerón[145] y Santo Tomás de Aquino[146], y menos aún le es «innata», como propugnaba el verdadero neoplatonismo[147], sino que más bien «viene a la mente»[148], «nace»[149], es «sacada»[150], «obtenida»[151] de la realidad, y aun expresamente «conformada y esculpida»[152]. A mediados del siglo XVI se difundió extensamente la costumbre de designar con la palabra «Idea», más que el contenido de la representación artística, la propia facultad de representación artística, identificándola casi con la «imaginación»[153]; y se

---

tierra, tierra por la materia, sino por la forma: y que por ello esto es llamado fuego, aquello, agua, aquello aire y aquello otro, tierra, no según el todo, sino según una sola parte; por lo que el todo no es realmente fuego, sino igneo, ni agua, sino acuoso, ni aire, sino aéreo, ni tierra, sino terroso. Pero el Timeo concluye diciendo que por encima de estas embrolladas e incompletas formas de la materia existen otras, divididas y completas, que *son las ideas;* y Sócrates dice en el Fedón que las cosas *naturales son imágenes e imitaciones* de éstas.») [*N. del T.:* en italiano en el original.]

Quizá lo más interesante de todo sea la exposición que aquí se hace de la distinción esbozada en el *Sofista* entre imitación «icástica» e imitación «fantástica». La contraposición no es entendida por Comanini, según la auténtica concepción platónica (cfr. anteriormente pág. 15), como una contraposición entre imitación *aparente* (como en el ejemplo de las estatuas colocadas en alto) e *imitación objetivamente correspondiente,* sino en el sentido moderno —y que ya aparece en la Antigüedad tardía— de la expresión «*φαντασία*» (cfr. por ejemplo, la declaración de Filóstrato citada en nota 37), como contraposición entre la figuración de objetos *realmente existentes* y la de objetos *no existentes realmente* y que sólo son producto de la fantasía creadora (págs. 25 y ss.): «Una, a la que él llama en el Sofista imitadora o icástica; y otra, a la que él mismo, y en el mismo Diálogo, denomina fantástica. La primera es aquella que imita a las cosas existentes; la segunda, aquella que finge las cosas *no existentes.*» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

Así, el principal ejemplo de la imitación icástica es el arte del retrato, y típicas de la fantástica son las obras de Arcimboldo (cfr. nota 238), figuras humanas compuestas por frutas, plantas y animales. Surgen así graves problemas, tales como si la representación de los ángeles y de Dios ha de ser considerada «icástica» o «fantástica» (págs. 60 y ss.), y no sin perspicacia es expresada la diferencia capital existente entre el pintor y el poeta: que en el poeta prevalece la representación fantástica, y en el pintor, la icástica: «La imitación fantástica del Poeta deleita más que la icástica del mismo. Pero con el pintor sucede todo lo contrario, ya que es más agradable su representación icástica que la fantástica» [*N. del T.:* en italiano en el original.] (pág. 81).

[145] «In ipsius mente *insidebat* species» (cit. en nota 20).

[146] «Sicut domus *praeexistit* in mente aedificatoris« o «in quolibet artificae *praeexistit* ratio eorum, quae constituuntur per artem» (cit. en notas 86 y 87). Por lo que respecta al «praeconcipit», citado también en la nota 87, el perfecto paralelismo de ese párrafo con éste nos demuestra que el verbo «praecipere» no está tomado aquí en sentido psicológico-funcional, sino en el puro sentido teórico-cognoscitivo: «praeconcipit aedificator» es perfectamente sinónimo de «praeexistit in mente aedificatoris». Para un espíritu formado en la escuela aristotélica esto es evidente, ya que para Aristóteles el artista está tan lejos de *crear* la forma como de *crear* la materia, y su misión consiste simplemente en introducir aquélla en ésta (o ésta en aquélla) (cfr. Aristóteles, *Metaph.* VII, 8).

[147] Ficino (cit. anteriormente en nota 133): «innata», «ingenita».

[148] Rafael (cit. anteriormente en pág. 58): «mi viene nella mente».

[149] G. B. Armenini, *De'veri Precetti della Pittura,* Ravena, 1587 (cit. detalladamente en nota 200): «gli vien nascendo».

[150] Vasari (cit. anteriormente nota 143): «si cava».

[151] Fil. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'arte del disegno,* 1681, pág. 72: «*Idea,* f. Perfetta cognizione dell'obietto intelligibile, acquistata e confermata per dottrina e per uso. Usano questa parola i nostri Artefici, quando vogliono esprimere opera di bel capriccio, e d'invenzione». Cfr. también Fr. Pacheco, *Arte de la pintura,* 1648, pág. 164: «Las hemosas ideas, que tiene acqueridas el valiente artefice.» [*N. del T.:* en castellano en el original.]

[152] Armenini (cit. en nota 200): «si forma e scolpisce».

[153] En la poesía didascálica de Karel van Mander (ed. R. Hoecker, 1915, págs. 252-253), en el verso «Ons Ide'hier toonen most haer ghewelden» (X, 30; pero éste no debe traducirse «A

hicieron posibles frases como la que finaliza el párrafo citado de Vasari: «concetto che si ha fabbricato nell'Idea»[154] o «le cose immaginate nell'Idea»[155], «quella forma di corpo, che nell'Idea mi sono stabilita»[156], «quella forma di corpo, che nell'Idea dello Artefice è disegnata»[157], etc.

Con esto vemos que el problema del «sujeto-objeto» había madurado ya lo suficiente como para poder sufrir una revisión de principios; ya que, tan pronto se le asigna al sujeto la misión de *obtener de* la realidad las leyes de la creación artística, en vez de poder *presuponerlas por encima* de la realidad y de sí mismo, surge casi inevitablemente el inquirir por qué y hasta qué punto está justificada su pretensión de considerar válidas estas leyes. Pero —cosa muy notable— el concepto artístico del llamado «manierismo» fue el primero que realmente logró aportar esta aclaración de principios o, al menos, reclamarla conscientemente, porque precisamente la propia doctrina de las Ideas, tal y como había sido modificada por el pensamiento renacentista, podía presentarle a éste resuelto el problema del sujeto-objeto aun antes de que fuera expresamente formulado; puesto que esa «Idea», que el artista elabora en su mente y manifiesta a través del dibujo, no deriva precisamente de él, sino que es extraída de la naturaleza a través de un «*giudizio universale*», parece estar, aunque *actualmente* reconocida y realizada a través del sujeto, *potencialmente* ya preformada en el objeto. Es muy significativo que cuando Vasari ve una posibilidad de llegar a una Idea, la fundamenta en que la naturaleza es tan lógica y tan regular que ofrece el aspecto del todo incluso a través de las distintas partes («ex ungue leonem»): sin que jamás hubiera sido antes expresamente formulado —como después sucedería[158]—, ni hubiera sido necesario hacerlo, pareció natural al Renacimiento el pensamiento de que la «Idea», obtenida por el artista a través de la propia experiencia, manifestase a la vez las intenciones de la naturaleza y de su «crear de acuerdo con las leyes» de tal forma que sujeto y objeto, espíritu y naturaleza no estuvieran enfrentados en actitud hostil o simplemente contraria, sino al contrario, que la Idea, extraída de la experiencia, concordase necesariamente con ésta, ya fuera perfeccionándola o incluso sustituyéndola. Así Rafael, como un año más tarde el clasicista Guido Reni[159], pudo decir que él, a falta de un

---

nosotros debe aquí la Idea mostrarnos su poder», sino «Nuestra Idea debe mostrar aquí su poder»), la Idea es definida de la siguiente manera: «imaginacy oft ghedacht», es decir, Idea = potencia imaginativa, o sea, pensamiento. Cfr. también *ibíd.*, XII, 4 (págs. 266-7): van Mander no quiere censurar el que los buenos maestros pinten de memoria sin más preparación aquello que «in hun Ide'is geschildert te vooren» (cfr. el pasaje de Vasari en nota 157).

[154] Vasari (cit. en nota 143). En este párrafo los dos significados «contenido de la representación» y «capacidad de representación» aparecen uno junto al otro en la misma oración. En estrecha conexión con Vasari, Raff. Borghini, *Il Riposo*, Florencia, 1594, págs. 136-7.

[155] Cfr. por ejemplo, G. P. Lomazzo, *Trattato dell'Arte della Pittura*, 1584 (o 1585), II, 14, pág. 158: «...le cose immaginate...nell' Idea».

[156] Guido Reni, cit. en pág. 123.

[157] Vasari, I, pág. 148: «La escultura es un arte que, quitando lo superfluo de la materia sumisa, la reduce a aquella forma que está dibujada en la idea del artista.» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[158] Cfr. págs. 98 y ss.

[159] Cit. en pág. 123.

modelo lo suficientemente bello, se servía de una «certa Idea», y así también un español posterior, pero que en este caso se expresaba con espíritu clásico, pudo formular la relación recíproca entre contemplación de la naturaleza y formación de las Ideas, en el sentido de que el buen pintor debe corregir sus representaciones interiores con la contemplación de la naturaleza, pero que también a la inversa, cuando ésta falte, puede servirse de las «hermosas ideas adquiridas» por él: «De manera que la perfecion consiste en passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas»[160]. La doctrina estética de las Ideas aparece, por tanto, en el primer Renacimiento, en lo que respecta al problema de la belleza —y en esto consiste la diferencia más esencial respecto al pensamiento medieval—, casi como una forma espiritualizada de la vieja teoría de la «elección», en el sentido de que la belleza espiritual no es alcanzada mediante una unión exterior de las distintas partes, sino mediante una síntesis interior de los distintos detalles[161]. La propia Antigüedad, como le era familiar el concepto de la «elección», había rechazado la identificación de la Idea con el «paradigma» obtenido mediante la selección de los elementos más bellos; de hecho, no interpretaba el concepto de Idea como un compromiso

---

[160] Pacheco, *op. cit.*, págs. 164 y ss.: «Porque este exemplar no se á de perder de vista jamas. I este es el lugar donde prometimos hablar deste punto. I toda la fuerça de estudios no echa fuere este original... porque con los precetos i la buena i hermosa manera viene bien el juizio i elecion de las bellissimas obras de Dios i de la Naturaleza. I aqui se an de ajustar i corregir los buenos pensamientos del Pintor. *I cuando esto faltare, o no se hallare con la belleza que conviene, o por incomodidad de lugar o de tiempo, bien admirablemente el valerse de las hermosas ideas, que tiene aquiridas el valiente artefice.* Como lo dio a entender Rafael de Urbino... [sigue la carta a Castiglione]. De manera que la perfecion consiste en *passar de las Ideas a lo natural, i de lo natural a las Ideas,* buscando siempre lo mejor i mas seguro i perfecto. Asi lo hazia tambien su maestro del mismo Rafael, Leonardo de Uinci, varon de sutilissimo ingenio atendiendo a seguir los antiguos, el cual primero que se pusiesse a inventar cualquier istoria, investigava todos los efetos proprios i naturales de cualquier figura, conforme a su Idea.» [Sigue la historia, cantada en una bella poesía, de Zeuxis y las cinco vírgenes]. [*N. del T.*: en castellano en el original.]

[161] De hecho tanto Pacheco (v. nota anterior) como Bellori (cfr. pág. 122) ejemplifican la doctrina de las Ideas con la historia de las vírgenes crotaniatas, y nos parece especialmente notable que Junius *(De pictura veterum, Catalogus* sub voce «Zeuxis») traduzca precisamente por «Idea» la expresión utilizada por Dionisio de Halicarnaso «*τέλειον καλόν*»; para él «*κἀκ πολλῶν μερῶν συλλογίσαντι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον καλόν*» se convierte en"ars construxit opus perfectae pulchritudinis *ideam* repraesentans"». Cfr. también Fil. Baldinucci en su discurso académico del 5 de enero de 1691 (1692), reproducido en la ed. de sus *Notizie dei Professori del Disegno* de 1724, vol. XXI, págs. 124 y ss.: «...yo leo... que Zeuxis, queriendo pintar para los crotoniatas la figura de Helena de tal forma que pudiese representar *la más perfecta idea de la belleza femenina*..., eligió de los cuerpos de las cinco vírgenes cuanto tenían de perfecto y de bello... Pero estas [palabras] deben entenderse no como lo que a veces se oye decir incluso públicamente a algún necio, es decir, que Zeuxis, al ver una parte perfecta en alguna de las muchachas, la copiaba en su cuadro tal y como la veía en el original, y a continuación de ésta, otra de otra muchacha, etc.; *siendo de sobra sabido* que un ojo bello muestra su belleza en la medida en que esté *adaptado al propio rostro,* y que una boca bella, dispuesta sobre un rostro que no sea el suyo, pierde el valor de su belleza, que en el fondo no resulta de otra cosa más que de un conjunto de partes proporcionadas a su todo... Por lo cual hay que decir que Zeuxis, después de haber tomado de los cuerpos... la más bella proporción universal, advritiendo la inclinación que tenía alguna parte a aquello bello que él estaba imaginando con el pensamiento, añadiéndole y quitándole, la redujo con total perfección a aquel *todo de belleza* que él estaba *imaginando con el pensamiento.*» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Aquí Baldinucci toma partido por las objeciones de Bernini, que, fuertemente do-

entre espíritu y naturaleza, sino como la independencia de éste con respecto a aquélla. El Renacimiento interpretó ya el concepto de «Idea» —aunque no se consiguió una formulación expresa de esta tesis hasta que el clasicismo del siglo XVII la llevó a cabo[162]— en el sentido de aquella nueva visión artística, cuya esencia consistía precisamente en transformar el concepto de la Idea en el del «Ideal», identificando así el *mundo de las Ideas* con un mundo de *mayor realidad y verdad*. Con esto, la Idea era despojada de su nobleza metafísica, pero precisamente por ello, llevada a una bella y lógica armonía con la naturaleza; producto de la mente humana, pero a la vez expresando —muy lejos de la subjetividad y de la arbitrariedad— esa regularidad preformada de las cosas, ella puede realizar por medio de la síntesis *intuitiva* aquello que, con los estudios sobre las proporciones basados en un material artístico rico y refrendado por la opinión común, habían tratado de alcanzar por medio de la síntesis *discursiva* artistas como Alberti, Leonardo y Durero: el perfeccionamiento de lo «natural» a través del arte.

Pero Vasari, en el citado párrafo, más que a la pregunta sobre la posibilidad de *realizar la Belleza*, responde a la pregunta sobre la posibilidad de la *representación artística en cuanto tal*, que es lo mismo que decir sobre el «disegno». La filosofía de la alta Edad Media, orientada hacia Aristóteles, había unido al término de «Idea» o, para ser más exactos, al de «quasi-Idea», no ya el concepto de una «idea delle bellezze» (el cual resurgirá sólo con el neoplatonismo del Renacimiento, transformándose después en el de «Ideal»), sino simplemente el concepto de una representación mental, fuera o no bello su objeto. Está claro que tampoco el Renacimiento podía dejar de lado esta interpretación más amplia del concepto de Idea, como equivalente de «Pensiero» y de «Concetto»; pero está más claro aún que tuvo que interpretar el concepto de la «simple representación artística» no menos en sentido funcional y *a posteriori* que el concepto de la verdadera y propia «Idea de la Belleza». Lo que parecía conferir al artista la facultad de «concebir» y de «esbozar» una obra de arte era siempre el mismo «*giudizio universale*», que le posibilitaba el representar la belleza o, *e contrario*, la fealdad[163]; a la posibilidad garantizada por la Idea de una *superación de la forma*, derivada de la contemplación de la naturaleza y, sin embargo, superior a los objetos reales, correspondía

---

minado por el sentido de la indivisible unidad de la vida en cualquier organismo natural, había calificado de «fábula» toda la anécdota de Zeuxis (así, tomando casi palabra por palabra el párrafo ahora citado, Fil. Baldinucci en su *Vita del Cav. Gio. Lor. Bernini*, ed. Burda y Pollak, 1912, página 237): salva la tesis de la elección, sustituyendo el *revoltijo mecánico* de elementos materiales por un *conjunto espiritual* y de pensamiento; pero precisamente así la «Idea della beltà femminile», alcanzada de este modo, resulta una representación compleja, a la que se ha llegado a posteriori.

Además, también Bacon de Verulamo, por motivos parecidos a los de Bernini, hizo frente al concepto de la elección (del que naturalmente también estaba totalmente en contra el pensamiento de un Heinse). Si un artista de la Antigüedad realmente hubiera obrado del modo en que se cuenta que lo hizo Zeuxis, el resultado no habría podido satisfacer a nadie más que al propio artista: cfr. la polémica sostenida por S. van Hoogstraaten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst*, 1678, VIII, 1, págs. 279 y ss.

[162] Cfr. págs. 98 y ss.

[163] Cfr. la carta de Guido Reni, cit. en pág. 123.

la de una *representación formal* también derivada de la contemplación de la naturaleza, pero independiente de ella. El término «Idea» (aun cuando lo consideremos desde el punto de vista de la terminología usual como equivalente de facultad imaginativa y de potencia representativa, es decir, no ya en sentido de «*forma*» y de «*conceptus*», sino de «*mens*» y de «*imaginatio*») podía tener en el siglo XVI dos significados estéticos esencialmente distintos:

1) (como en Alberti y Rafael): Idea = representación de una belleza superior a la naturaleza, en el sentido del concepto de «Ideal», fijado más tarde.

2) (como en Vasari, entre otros): Idea = representación de una imagen independiente de la naturaleza, en el mismo sentido en el que se utilizaron los términos «*pensiero*» y «*concetto*» en los siglos XIII y XIV[164]. Este significado, predominante hacia finales del Cinquecento y que sólo en el siglo XVII irá cediendo puestos al concepto de «Ideal» ya consolidado, sirve para designar cualquier representación artística que, esbozada en la mente, precede a la representación exterior[165], y puede también traducirse sólo por lo que nosotros llamamos «sujeto» o «tema»[166].

Pero muchas veces estos dos significados no fueron diferenciados tajantemente, ni podían serlo, porque el segundo, más amplio en comparación con el primero, podía incluirlo en determinadas circunstancias (por ello a la palabra «Idea» se le añadía a veces un calificativo como «bella» o «hermosa»)[167]. Y también coincidían ambos en que la relación entre sujeto y objeto era presentada, tanto en la realización de la belleza como en la representación artística en general, como absolutamente adecuada.

La teoría del arte renacentista, al vincular la formación de la Idea a la contemplación de la naturaleza, colocándola así en una esfera que, si aún no era la psicológico-individual, tampoco era ya la metafísica, dio el primer paso hacia el reconocimiento de lo que acostumbramos a denominar «genio».

---

[164] Cfr. por ejemplo, Petrarca, son. LVIII:

«Quanto giunse a Simon l'alto Concetto,
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile...»

[165] Así, por ejemplo, al pie de un proyecto arquitectónico en la ed. de Vitrubio de Cesariano (Como, 1520): «*Idea* octogonae hecubae phalae et pyramidatae»; cfr. también la predilección en los países latinos, a partir de la mitad del siglo XVI, por títulos como *Idea del Teatro* (de Giulio Camillo, 1550), *Idea del Tempio della Pittura* (de G. P. Lomazzo, 1590), *L'Idée du Peintre Parfait* (de Roger de Piles, 1699).

[166] Cfr. nota 43. De ello se deduce claramente que la doctrina del manierismo, de planteamiento escolástico, para la que por una parte el «sujeto» equivalía a la «idea», pero, por otra, la «idea» equivalía a la «forma» *(sive species)*, podía en algunos casos llegar a utilizar el término «forma» en el mismo sentido en el que hoy utilizamos el de «contenido». Cfr. al respecto el trabajo de próxima publicación de F. Saxl sobre un desconocido *Discorso del pittore Jacopo Zucchi.*

[167] Pacheco, *op. cit.*, cit. en nota 160: en Pacheco destaca con especial claridad el *doble significado* del término «idea»: en un sentido (como en el párrafo anteriormente citado) aparece éste como representación específica de la belleza, explicada por la historia de Zeuxis y de las vírgenes crotoniatas; en el otro sentido (en la exposición de la «invencion» cit. en nota 197), como «concepto o imagen de lo que se ha de obrar»; por ello —como consecuencia de la nueva doctrina del arte de carácter especulativo, sobre todo en relación con Zuccari—, es discutida *sub specie* de la teoría escolástico-peripatética del conocimiento, y contemplada y explicada, como hace el propio Zuccari, como concepto «teológico».

Los pensadores del primer Renacimiento habían colocado ya desde el principio un sujeto artístico real junto al objeto artístico real (del mismo modo que el descubrimiento de la perspectiva había revelado la correspondencia entre el «objeto» visible y el «ojo» que lo percibe). Pero habían creído, como hemos dicho antes, en la existencia de normas, tanto ultrasubjetivas como ultraobjetivas, que parecían poder regular el proceso artístico creativo casi como un mandato de orden superior, y cuyo reconocimiento incondicional se oponía, de hecho, al concepto de una creación artística totalmente libre y genial. El concepto de la Idea artística debía limitar gradualmente la validez de estas normas; el espíritu artístico, al que se le atribuye la facultad de transformar intuitivamente la realidad en Idea, de llevar a cabo una síntesis de los datos objetivos, no tenía ya necesidad de esa preceptiva válida *a priori* o fundamentada en la experiencia, como eran las leyes matemáticas, el beneplácito de la opinión pública y los testimonios de escritores antiguos, sino que era su deber, y tenía derecho a ello, conquistar por sus propios medios la «*perfetta cognizione dell'obietto intelligibile*», como era designada la Idea en el lenguaje de los siglos XVI y XVII[168]. Y sólo en relación con la doctrina de las Ideas se puede entender una afirmación casi kantiana, como aquella de Giordano Bruno, para el que sólo el artista es autor de las reglas, y únicamente existen verdaderas reglas en la misma medida y número que verdaderos artistas[169]. Pero —y esto es decisivo— el verdadero Renacimiento estuvo tan lejos de alcanzar una acentuación expresa y casi polémica de la genialidad artística, como en cambio fue explícito en dar una expresa definición del concepto de «Ideal»; no advirtió la antítesis entre genio y norma, igual que no advirtió la antítesis entre genio y naturaleza, pero precisamente el concepto de Idea, tal y como fue entendido en aquella época, expresó claramente la reconciliación de estos dos opuestos que aún no se habían separado, puesto que sirvió para *garantizar*, y al mismo tiempo para *circunscribir*, la libertad del espíritu artístico con respecto a las exigencias de la realidad.

---

[168] Baldinucci, *Vocabolario...*, cita, nota 151.

[169] Giordano Bruno, *Eroici Furori* I, 1 (Opere, ed. A. Wagner, 1830, II, pág. 315, mencionado por Schlosser, *Materialien z. Quellenk.* VI, pág. 110, y Walzel, *op. cit.*, págs. 75 y ss.): «Concluyes bien, que la poesía no nace de las reglas más que por ligerísimo accidente, y, sin embargo, las reglas derivan de las poesías; y existen tantos géneros y especies de reglas verdaderas, cuantos géneros y especies de auténticos poetas hay.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

El Manierismo

La actitud serena y sin problemas que fue característica de la teoría del arte renacentista y que también corresponde a la tendencia, patente en todas las manifestaciones de aquella época, de armonizar las antítesis más evidentes, va cediendo paulatinamente ante otra actitud totalmente distinta en los escritores teóricos de la segunda mitad del siglo. Por otra parte, es muy difícil extraer del conjunto especulativo de aquellos escritos las tendencias totalmente nuevas, y resulta casi imposible resumirlas en un solo concepto, porque precisamente es característico de la conciencia cultural de la época el ser a la vez revolucionaria y tradicionalista, el sentirse impulsada al mismo tiempo a la separación y a la unificación de las normas artísticas del pasado. Si el Quattrocento pretendía la ruptura incondicional con la Edad Media, la segunda mitad del Cinquecento apunta a la superación y también a la continuidad del período renacentista; y mientras que antes habían existido varias «escuelas», diferentes en los métodos prácticos, pero acordes en su finalidad teórica, ahora comienzan varias «tendencias», todavía procedentes de aquellas

escuelas, a arremeter unas contra otras con escritos programáticos, y, a pesar de ello, guardan entre sí más analogía en determinadas premisas fundamentales que las escuelas de las que proceden (lo mismo que los diversos «géneros», como la pintura de historia, el retrato o el paisaje, que comienzan ahora a descubrir sus leyes particulares y que, sin embargo, reafirman sus mutuas relaciones). Por ello esta época, que prepara tanto el pleno Barroco como el Clasicismo, nos ofrece por lo menos tres corrientes estilísticas que luchan denodadamente entre sí y que, sin embargo, prevalecen todas: una relativamente moderada, que trata de continuar la dirección del Clasicismo (represesentado en su forma más pura por Rafael) y de desarrollarlo de acuerdo con las nuevas tendencias, y dos relativamente extremistas, de las que una, representada principalmente por Correggio y otros artistas del norte de Italia, se expresa con un nuevo sentido de la luz y del color, mientras la otra, o sea, la del verdadero Manierismo, pretende superar al clasicismo, colocándose en el extremo opuesto, es decir, modificando y agrupando de otra manera las formas plásticas como tales[170]. Esta complicada situación, que en realidad seguía a otra aún más compleja (ya que también la tendencia naturalista, que según los antiguos historiadores del arte se manifestó repentinamente en Caravaggio, de hecho no se presentó ni aislada ni de improviso)[171], también encuentra ahora su reflejo natural y hasta su verdadera expresión en la teoría del arte, la cual reúne en sí todas las tendencias de la época, equilibrándolas, por un lado, y condicionándolas, por otro, pero favoreciendo especialmente —como por varios motivos resulta evidente[172]— a la escuela que se vuelve al pasado, es decir, al clasicismo tardío. En primer lugar, en los teóricos de la segunda mitad del siglo encontramos repetidos, tal cual o incluso con mayor severidad, los mismos pensamientos y exigencias expresados ya por Alberti y Leonardo; es más, sobre estas exigencias y pensamientos se sigue basando aún toda la concepción estética, de tal forma que es necesario examinar detenidamente un escrito de 1580 o 1590 antes de poder considerarlo como una manifestación específica de las tendencias artísticas de aquella época. Así, y por no citar más que dos ejemplos, la teoría se sigue aferrando al postulado de la «*συμμετρία*», aunque en la práctica este postulado parezca sacrificarse a otros muchos ideales; y, por el contrario, el precepto —que a primera vista parece tan genuinamente barroco— de introducir en una escena patética una figura que mira llorando al espectador para inducirle a participar

---

[170] Con esta tripartición seguimos la exposición de Walter Friedlaender (en el *Handbuch der Kunstwissenschaft*, de Burger-Brinckmann) de inminente publicación, y agradecemos de todo corazón al autor el habérnoslo comunicado.

[171] El naturalismo rigidamente inductivo, sin embargo, encontró por lo menos un acreditado representante en Bernard Palissy, que algunas veces ha sido verdaderamente plagiado por profesionales de las artes industriales, teóricos y estudiosos de ciencias naturales franceses; Palissy, que en muchos aspectos se relaciona con Leonardo, es objeto de un trabajo del Dr. E. Kris, que aportará nuevas luces sobre su obra.

[172] Cfr. E. Panofsky en «Zeitschr. f. Asth. u. Kunstwiss.» XIV, 1920, págs. 321 y ss.

de su sufrimiento, se remonta a una prescripción de Alberti[173]. Por otra parte, se abre camino también en la teoría la escuela pictórica véneto-lombarda, que más o menos claramente protesta contra los fanáticos florentinos y romanos del «disegno» (compárense Paolo Pino, Ludovico Dolce y, hasta cierto punto, G. Battista Armenini)[174]. Y, por último, en tercer lugar, está ese conjunto de escritos específicamente innovadores, que representan la tendencia verdaderamente «manierista», y cuyo aspecto más importante quizá lo constituya el sistemático perfeccionamiento y transformación de aquella doctrina de las Ideas, que los teóricos renacentistas no habían considerado demasiado importante. Representaron con sus obras esta tendencia manierista pintores como Parmigianino, Pontormo, Rosso, Bronzino, Allori, Salviati, y escultores como Gianbologna, Danti, Rossi, Cellini; y en mayor o menor grado influyó también en el arte no ya de un Tintoretto o de un Greco, sino incluso en el de Peruzzi o Siciolante da Sermoneta.

La máxima de Giordano Bruno anteriormente citada, según la cual existían tantas reglas como artistas, no había sido más que un síntoma aislado de la rebelión que ahora, con carácter general y casi apasionado, surgió contra toda regla fija, y en especial contra las reglas matemáticas: del mismo modo que el arte específicamente «manierista» rompe o modifica las formas armónicas y universalmente válidas del clasicismo, de tal forma que no son raras las figuras de diez y más cabezas, y las formas se pliegan y se contorsionan como si no tuvieran ni huesos ni articulaciones; del mismo modo que este arte abandona las representaciones claras, basadas en el concepto de la perspectiva racional de la época áurea, por esa peculiar manera de componer, que de forma casi medieval comprime todas las figuras en un solo plano «intolerablemente abarrotado»[175] (y decimos *casi* medieval porque, de hecho, la plasticidad de la figura aislada, que había sido una conquista del Renacimiento, jamás fue después abandonada y entra en contradicción con la superficialidad de la visión de conjunto, una contradicción totalmente ajena al arte medieval, que desde el principio se había manifestado *sub specie* de esta superficialidad); del mismo modo que sucede todo esto, también se afirma ahora en la teoría del arte de la segunda mitad del siglo, uniéndose

---

[173] Lomazzo, *Trattato* VI, 34, pág. 363:
En una Crucifixión debe haber una figura «in atto che ti guardi piangente, come che ti voglia dire la causa del suo dolore et moverti a participar della doglia sua...»

Alberti, pág. 123:
«Et piacemi sia nella storia, chi admonisca et insegni ad noi quello che ivi si facci; o chiami con la mano a vedere; o con viso cruccioso et con li occhi turbati minacci, che niuno verso loro vada... o te inviti ad piagnere con loro insieme o a ridere...»

Tales coincidencias —y se encuentran una inmensa cantidad de ellas también en los demás teóricos de los siglos XVI al XVIII— sirven para demostrar que la teoría del arte es y debe ser en muchos aspectos una de las disciplinas más conservadoras.

[174] Cfr. Schlosser, *Materialien z. Quellenk. d. Kunstgesch.* IV, págs. 17 y ss.; VI, págs. 45 y ss.; VI, -págs. 57 y ss.

[175] Es de destacar que esta época pudiese entusiasmarse por una obra tan «abarrotada» como el «Martirio de los Diez mil», de Durero: «con un orden tan bello que la mirada no sufre por la muchedumbre de las figuras, sino que goza de todo». [*N. del T.*: en italiano en el original.] (Comanini, *op. cit.*, pág. 250.)

al juicio negativo de Miguel Angel sobre la doctrina de las proporciones de Durero[176], una crítica enérgica y plenamente consciente de las tentativas que en el pasado había emprendido la teoría del arte para racionalizar la representación artística sobre una base científica y matemática. Si Leonardo se había esforzado en determinar los movimientos del cuerpo según las leyes de la fuerza y del peso, e incluso en fijar matemáticamente los desplazamientos de masas que se efectúan en estos movimientos[177], si Piero della Francesca y Durero trataron de obtener los «escorzos» mediante construcciones geométricas, y si todos estos teóricos estaban de acuerdo en admitir que las proporciones de la figura humana en reposo debían ser fijadas con ayuda de las matemáticas, ahora encontramos, en cambio, un ensalzamiento a la forma en «S», a la figura «*serpentinata*», que, irracionalmente contorsionada y desproporcionada, es comparada a una lengua de fuego[178], y leemos la significativa advertencia contra una excesiva valoración de la doctrina de las proporciones, que es necesario conocer, pero no siempre aplicar, sobre todo en las figuras en movimiento: «Porque a menudo se hacen figuras en actitud de inclinarse, levantarse o volverse, para lo cual unas veces estiran los brazos y otras los encogen, de manera que, para dar gracia a las figuras, en unos sitios hay que aumentar y en otros disminuir las medidas, lo cual no se puede enseñar, sino que el artista ha de aprenderlo "*con giudizio del naturale*"»[179]. La matemática, considerada y honrada en el Renacimiento como el fundamento más sólido de las artes figurativas, es ahora perseguida con odio; escuchemos, por ejemplo, a Federico Zuccari, el principal representante de aquella tendencia especialmente «manierista»: «Pero digo, y sé que digo la verdad, que el arte de la pintura no toma sus principios de las ciencias matemáticas, ni tiene necesidad alguna de recurrir a ellas para aprender leyes o procedimientos para su arte, o simplemente para razonarlos especulativamente... Incluso añadiré que todos los cuerpos producidos por la naturaleza poseen proporción y medida, como afirma el Sabio [Aristóteles], pero si alguien quisiera dedicarse a considerar y conocer todas las cosas a través de la especulación teórico-matemática, y obrar con respecto a ésta, además de un aburrimiento insoportable, sería una inútil pérdida de tiempo, como puso de manifiesto uno de nuestros maestros [Durero], hombre de mucha valía, que quiso formar a su antojo cuerpos humanos siguiendo reglas matemáticas... Porque el pensamiento [del artista] no sólo ha de ser claro, sino libre, y su espíritu, abierto, y no tan limitado por una dependencia mecánica de tales reglas»[180].

---

[176] Ascanio Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, 1553, c. 52, en la nueva edición de Karl Frey (Samml. ausgew. Biographien Vasaris, II), 1887, pág. 192.

[177] Leonardo, *Trattato*, núms. 267 y ss.

[178] Lomazzo, *Trattato* I, 1, pág. 23; cfr. *ibíd.*, VI, 4, pág. 296.

[179] Borghini, *op. cit.*, pág. 150.

[180] Zuccari, *Idea* II, 6, págs. 133 y ss., donde continúa: «...sino que esta nobilísima profesión requiere el juicio y la buena práctica, que sirvan de regla y norma al buen trabajo. Como ya me dijo mi queridísimo hermano y predecesor, el enseñarme las primeras reglas o medidas de la figura humana: que las proporciones perfectas y graciosas han de ser de tantas y no más cabezas.

Pero igual que el momento característico del manierismo es un dualismo interior, una tensión interior; igual que, a pesar de la aparente arbitrariedad en la forma de componer, aspira a una más intensa concentración del cuadro y no deja indeterminadas las figuras, sino que las perfila firmemente y acentúa la anatomía, imitando a veces a los antiguos con más devoción que el mismo Renacimiento clásico[181]; igual que el manierismo no rechaza la ondulante soltura del Barroco en menor grado que la severa estabilidad y regularidad renacentistas, antes bien, precisamente por su «superficialidad» crea vínculos

---

Pero conviene, decía él, que al trabajar te familiarices con estas reglas y medidas hasta tal punto qeu tengas el compás y la escuadra en los ojos, y el juicio y la práctica en las manos. De tal forma que estas reglas y términos matemáticos no son ni pueden ser útiles ni buenos para trabajar con ellos. Ya que, en lugar de aumentar el espíritu y la vivacidad del arte práctico, le quitaría todo, porque el intelecto se envilecería, el juicio se apagaría, y quitaría al arte toda la gracia, todo el espíritu y el sabor.

Así, pues, creo que Durero, con aquel trabajo, que no fue poco, hizo esto en broma, como pasatiempo y para dar entretenimiento a aquellos intelectos que se dedican más a la contemplación que a la acción, y para demostrar que el "Disegno" y el espíritu del pintor sabe y puede hacer todo lo que se propone. Igualmente fue poco fructífero y sustancioso el otro trabajo que dejó dibujado con escritos invertidos otro gran hombre [Leonardo da Vinci] de la profesión, pero también él demasiado sofisticado, al dejar que preceptos, aunque fueran matemáticos, movieran y torcieran las figuras con líneas perpendiculares, con escuadra y compases: cosas ingeniosas todas, sí, pero fantásticas y sin fruto sustancioso; a pesar de lo que otros crean, cada uno puede obrar a su gusto. Diré que estas reglas matemáticas deben reservarse para las ciencias y profesiones especulativas, como la geometría, astronomía, aritmética y similares, que con sus resultados satisfacen al intelecto. Pero nosotros, profesores de Dibujo, para imitar a la Naturaleza no tenemos necesidad de otras reglas que las que ella misma dicta. Y como queremos que también esta profesión tenga madre, como la tienen todas las demás ciencias especulativas y prácticas, en verdad hemos de decir que no tiene otra progenitora, nodriza y protectora que la propia Naturaleza, a la que imita tan diligente y cuidadosamente para mostrarse como su hija legítima, querida y virtuosa; igual que tampoco tiene otra progenitor digno de ella más que el "Disegno" artificial interior y práctico, propio y particular suyo y por ella generado y producido.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

Naturalmente, esta polémica trata injustamente a Durero, ya que éste se había opuesto enérgicamente al intento de «imaginar» un sistema de proporciones (Lange y Fuhse, págs. 351 y ss.), y afirma expresamente que no es absolutamente necesario medir el ancho y el largo de cada cosa, sino que hay que considerar la medida exacta sólo como medio para conseguir una buena medición óptica (Lange y Fuhse, págs. 230, 16 y ss.). Pero en cualquier forma esta enérgica protesta es el indicio característico de una concepción manierista del arte, como la encontramos, aunque sea en forma más mesurada, en otros muchos escritores de la época: al párrafo de Borghini, cit. en nota 179, y al de Vincenzo Danti, cit. en nota 182, se puede añadir, por ejemplo, la afirmación de Comanini, que realiza las siguientes limitaciones al sistema de las proporciones de Vitrubio: «Es cierto que con frecuencia el Pintor cuando trabaja necesita tener (como decía Miguel Angel) el compás dentro de sus ojos, ya que no es fácil tomar las medidas con el compás al hacer los escorzos, aunque Alberto Durero haya enseñado la manera de escorzar con líneas. Pero, además de que esta regla suya se usa poco, yo creo que es de poca y quizá de ninguna utilidad para el que trabaja» [*N. del T.*: en italiano en el original] (*op. cit.*, pág. 231; del grupo de los teóricos holandeses hay que mencionar, como crítico de Durero, a Willem Goeree, *Naturlijk en Schilderkonstig ontwerp der Menschkunde*, 1682, pág. 45).

En el conjunto es digno de atención el que Zuccari, y únicamente él según parece, trate de fundamentar la polémica contra el método matemático no sólo en el objeto (es decir, en la movilidad de los cuerpos a representar), sino también en el sujeto (es decir, en la necesidad de libertad del espíritu del artista).

[181] Cfr. B. Schweitzer, en «Mitt. d. deutsch. archaeol. Inst., röm. Abtlg.», XXXIII, 1918, páginas 45 y ss.

aún más severos, así, a la creencia en la absoluta libertad del artista, se contrapone el dogma de la enseñanza y del aprendizaje, es decir, de la *sistematización* de la creación artística: y precisamente el temor a una amenazadora arbitrariedad subjetiva pudo quizá contribuir a dar especial importancia a este dogma. La misma época que defiende tan denodadamente la libertad artística en contra de la tiranía de las reglas hace del arte un cosmos organizado racionalmente, cuyas leyes debe conocer tanto el artista más genial como el menos dotado. El propio Danti, que rechaza la esquematización matemática de las formas y de los movimientos corporales[182], admite, sin embargo, incondicionalmente —ya que en alguna forma había que encontrar un camino «científico» para acceder al arte— el método anatómico, y explica claramente que su «*vera regola*» debe valer tanto para los que han nacido para el arte como para aquellos —entre los que se incluye a sí mismo— que no han nacido para él[183]; y aunque ahora no se proclame tan a menudo como antes una única proporción como normal o bella, antes bien, se esfuercen en presentar una más amplia selección de modelos, el ya mencionado Zuccari, a pesar de su aversión a la «*teorica matematica*», no renuncia a fijar estos modelos en fórmulas numéricas y a delimitar exactamente el campo de aplicación de cada uno de ellos[184]. El mismo Lomazzo, que había fijado el ideal de la «*figura serpentinata*», revalida a pesar de ello las detalladas proporciones del tan vilipendiado Durero; y las normas del propio Lomazzo sobre los movimientos expresivos, desarrolladas mucho más allá de la medida a la que se habían atenido hasta entonces, en el fondo no constituyen, a pesar de su extensa diferenciación, sino una nueva racionalización de lo irracional[185].

---

[182] Vinc. Danti, *Il primo libro del Trattato delle perfette proporzioni*, 1567 (resúmenes realizados por Schlosser en el «Jahrbuch d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh.» XXXI, 1913, págs. 14 y ss.), cap. XI; en la reedición manejada por nosotros (Florencia, 1830), págs. 47 y ss.: «que en las artes del "Disegno" no es posible actuar perfectamente siguiendo una medida de cantidad, como algunos pretenden». [*N. del T.*: en italiano en el original.] Para la arquitectura existe, según Danti, la posibilidad de aplicar determinadas normas y medidas, pero para la pintura y la escultura ello no es posible: «...Es cierto que algunos antiguos y modernos han escrito con mucha diligencia sobre la reproducción del cuerpo humano, pero se ha comprobado manifiestamente que esto no sirve: porque han querido por medio de la medida de cantidad componer su norma, y esta medida no existe de una manera perfecta en el cuerpo humano, porque éste es móvil de principio a fin.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[183] Danti, *op. cit.*, Prefazione y cap. XVI (en la reedición, págs. 12 y ss. y pág. 95).

[184] Zuccari, *Idea* II, 2, pág. 110, donde se exponen consideraciones aún más extensas sobre la «regola e simmetria del corpo umano»: «Por lo que vemos que los cuerpos humanos tienen formas y proporciones distintas: unos grandes, otros gruesos, otros delgados, otros suaves y delicados, otros con proporción de siete cabezas, otros de ocho, otros de nueve y media, otros de diez, como el Apolo del Belvedere de Roma, las Ninfas y las Vírgenes Vestales. De ocho y media y nueve cabezas fueron realizados por los antiguos Júpiter, Juno, Plutón, Neptuno y otros parecidos; de nueve y de nueve y media, Marte, Hércules, Saturno y Mercurio. De siete y siete y media, Baco, Sileno, Pan, Faunos y Silvanos. Pero la más usual y bella proporción del cuerpo humano es de nueve a diez cabezas, como más detenidamente trataremos por separado de estas reglas y simetría del cuerpo humano en la escuela del "Disegno", que pensamos poner a continuación de este segundo libro». [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[185] Lomazzo, *Trattato*, I, caps. 5-8. Cfr. Panofsky, «Monatshefte f. Kunstwiss.» XV, l.c. Los capítulos 20 y 21 dan las proporciones del caballo, los caps. 22 a 28, las de la arquitectura. La doctrina

En todo esto lo esencialmente nuevo no es que *existan* estos contrastes, sino que comiencen a ser advertidos, o al menos sentidos claramente como tales, de modo que la teoría del arte practique ya una crítica consciente de las tendencias que se habían manifestado en el período precedente, e intente, aunque con tan dudoso éxito, liberarse de las aporías de las que había tomado conciencia repentinamente. Lo que vale para el problema «reglas y genialidad» evidentemente tiene también valor para el problema «espíritu y naturaleza»: en ambas antítesis se manifiesta la misma gran contraposición «sujeto-objeto». Realmente no constituye en sí ninguna novedad el hecho de que a las exhortaciones a una fidelidad engañosa a la naturaleza se contrapongan otras que inviten a embellecer la realidad dada, pero sí constituye algo nuevo el que la contradicción entre estos dos postulados sea reconocida hasta el punto de que el «*tam quam*» de antaño se convierta ahora en un «*aut aut*». Vincenzo Danti distingue expresamente entre un «*ritrarre*», que reproduce la realidad tal y como la vemos, y un «*imitare*», que la reproduce como debería ser[186]; incluso intenta, acentuando el contraste entre estos dos procedimientos, separar el campo de aplicación de uno del del otro porque, a su parecer, en la representación de las cosas, que de por sí son perfectas, basta el «*ritrarre*», mientras que para las que en algún modo son defectuosas es necesario que preste su ayuda el «*imitare*»[187] (de la misma forma que el manierismo admitía la autonomía de la pintura de género, pero a condición de que cocineras y carniceros se representasen en forma de héroes miguelangelescos). El feliz compromiso —podríamos llamarlo así— entre sujeto y objeto está irremediablemente destruido; el espíritu del artista —que se había formado en aquella situación de libertad, pero precisamente por ello, de inestabilidad, desarrollada en la segunda mitad del siglo XVI— comienza ahora a sentirse autoritario y al mismo tiempo inseguro con respecto a la realidad.

Por un lado, el sentido de la insuficiencia de la simple realidad se expresa con un desdeñoso desprecio que la época precedente había ignorado: «Me río de aquellos que consideran bueno todo lo natural», dice, por ejemplo,

---

de la expresión del movimiento es tratada en el libro II, caps. 7 y ss., mientras que en los caps. 22 y 23 se describen hasta los distintos posibles movimientos de las plantas y de los ropajes.

[186] Danti, *op. cit.*, cap. XVI (en la reedición, págs. 90 y ss.), y passim, por ejemplo, en pág. 73: «...habría que fijarse en todas las cosas que el dibujo pone en condiciones, es decir, tratar siempre de hacer las cosas como *deberían ser* y no tal y como *son*.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[187] Danti, *op. cit.*, cap. XVI, págs. 93 y ss.: «Y así el artista que se desenvuelve en nuestro arte con estos dos procedimientos, es decir, con el «imitare» en las cosas que son imperfectas y que deberían ser perfectas, y con el «ritrarre» en las perfectas, estará en el auténtico y buen camino del dibujo.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] No es totalmente exacto que, como dice Schlosser, Danti pretenda que para la representación de los cuerpos inanimados, de las plantas y de los animales irracionales baste el simple «ritrarre»; Danti admite incluso que la representación es tanto más fácil cuanto más bajo sea el lugar que ocupe el objeto a representar en la escala de la creación, y que, por tanto, un artista que sólo supiera representar cosas inanimadas no habría de ser contado entre los «verdaderos» artistas (pág. 92). Pero también sostiene, y en lo que respecta a las plantas insiste con especial energía (cap. XIII, y sobre todo págs. 72 y ss.), que *cuando sea necesario*, o sea, cuando el objeto a representar sea defectuoso, ha de recurrirse al procedimiento por «imitación» (que en su terminología significa «idealización»).

uno de estos autores[188]; se habla de «errores» de la naturaleza que es necesario «rectificar»[189] (cuánto más modestamente se expresaba aún en 1550 —¡y era en Venecia!— Dolce cuando decía: «El pintor debe esforzarse no sólo en imitar, sino en superar en parte a la naturaleza, y digo en parte porque, por lo demás, ya es un milagro el conseguir imitarla de una forma aproximada»)[190]; y si Vasari, que prepara el terreno en este aspecto a la concepción manierista, a pesar de interpretar el «*disegno*» como una exteriorización del «*concetto*» formado en el espíritu, por otra parte hizo derivar este «*concetto*» de la contemplación del objeto visible, los autores que vinieron después[191] desarrollaron esta conciliadora interpretación en un sentido rígidamente

---

[188] Armenini, *op. cit.*, II, 3, pág. 88. Cit. por K. Birch-Hirschfeld, *Die Lehre von der Malerei im Cinquecento*, 1912, pág. 107. Cfr. al respecto la opinión de Jul. Caes. Scaligero, *Esotericae Exercitationes...ad Cardanum*, CCCVII, 11 (en la ed. de Francfort de 1576, manejada por nosotros, pág. 937): «Mavultque [sapiens] pulchram imaginem, quam naturali similem designatae. Naturam enim in eo superat ars, quia multis eventis a primo homine symmetria illa depravata fuit. At nihil impedit plasten, quominus attollat, deprimat, addat, demat, torqueat, dirigat. Equidem ita censeo: nullum umquam corpus tam affabre fuisse a Natura factum (duo scilicet excipio: unum primi hominis, alterum veri hominis, veri Dei) quam perfecte finguntur hodie doctis artificum manibus».

[189] Lomazzo, *Trattato* VI, 50, pág. 434 (cit. por Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, pág. 92), sobre retratos femeninos: «Sobre todo en las mujeres se observa la belleza con exquisita diligencia, subsanando en la medida de lo posible los errores de la naturaleza.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] En cuanto a los retratos masculinos, también se pide sean atenuadas las desproporciones y discordancias, pero con esta restrictiva observación: «pero de tal forma y con tal moderación, que el retrato no pierda la similitud». [*N. del T.*: en italiano en el original.] (Lomazzo, *Trattato* I, 2, cit. por Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, pág. 90). Vasari vacila aún entre la exigencia de una absoluta fidelidad a la naturaleza (IV, págs. 462 y ss.) y el reconocimiento del principio de idealización (VIII, pág. 24), por lo que opina que toda aspiración debe tender a la unificación de ambos postulados (IV, 463).

No deja de ser interesante la comparación entre preceptos de este tipo y las proposiciones de Alberti (págs. 119 y ss.), que continuaron siendo ejemplares en la época posterior (Lomazzo, en la pág. 434, también se remite a los mismos ejemplos extraídos de los antiguos, las imágenes de Antígono y de Pericles): «Las partes del cuerpo que sean feas, y otras similares que tienen poca gracia, cúbranse con el paño, con algunas hojas y con la mano. Los antiguos pintaron la imagen de Antígono sólo por la parte del rostro en la que no le faltaba el ojo; y dicen que Pericles tenía una cabeza larga y fea, y por esto los pintores y escultores no le retrataban como a los demás, sino con la cabeza armada. Y dice Plutarco que los pintores antiguos, cuando pintaban a los Reyes, si existía en ellos cualquier defecto, no querían que se notase, sino que en la medida en que podían, permaneciendo fieles al parecido, lo enmendaban. Así pues, quiero que en toda historia se mantenga cuanto he dicho, modestia y veracidad...» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Alberti, por lo tanto, más que *corregir* los defectos, lo que recomienda es *disimularlos*, cosa que no falta a la verdad; trata toda la cuestión —y esto es lo que más nos interesa— no desde el punto de vista de la «Belleza», sino del «decoro» (y lo demuestra también el hecho de que colocase el párrafo en cuestión en el libro II de su tratado, en vez de hacerlo en el III). El postulado de sustraer a la vista los defectos físicos está para él casi en el mismo plano que el de velar las partes «inconvenientes» del cuerpo humano, y se subordina a las categorías comunes del «decorum», de la «modestia» y de la «verecundia»; y por «defectos» no sólo entiende deficiencias estéticas, sino también imperfecciones y deformaciones.

[190] L. Dolce, *L'Aretino, Dialogo della pittura*, 1557 (reed. ed. Ciampoli, Lanciano, 1913, pág. 43).

[191] El «Disegno» es definido en absoluta concordancia con Vasari (cfr. nota 143) por Borghini (*op. cit.*, II, pág. 106) y también por Baldinucci (*Vocabolario*, pág. 51). De forma más acentuada, es decir, dejando totalmente de lado ese «sentido de la naturaleza» adoptado siempre por Vasari, aparece una interpretación conceptualista del «Disegno» en Armenini (I, 4, pág. 37), que, refiriendo probablemente una opinión ya expresada por otros, define el «disegno» como «*artificiosa*

conceptual que [192], en alguna forma, enlaza con la idea medieval sobre la esencia de la creación artística, de tal forma que se llega a honrar en el dibujo «una luz viviente» y «un ojo interior» del espíritu[193], y la misión de la arquitectura, de la escultura y, hasta cierto punto, de la propia pintura, apunta sólo a una realización técnica exterior del «*disegno*» formado inmediatamente en el espíritu[194]. Incluso el retrato, cuyo nombre expresa ya una relación de imitación *(ritratto = ritrarre)*, es considerado a veces procedente de una «*Idea e forma*» intelectual y universalmente válida[195]. Pero como, por otra parte, en el período al que nos referimos parece indiscutible que esta «*Idea*»

---

industria dell'inteletto col mettere in atto le sue forze secondo la bella idea», y concreta su propia opinión: «que el dibujo sea como una *viva luz de bello ingenio*, y que sea tan fuerte y tan necesaria a lo universal, que aquel que esté totalmente privado de ella, sea casi un ciego, por cuanto a nuestra mente aporta la vista al conocer lo que de gracioso y decente existe en el mundo». [*N. del T.:* en italiano en el original.] Encontramos estos conceptos también (y sobre todo) en Zuccari (cit. notas 199 y 200) y en Francesco Bisagno *(Trattato della Pittura*, Venecia, 1642, pág. 14), que, después de recoger otras opiniones ajenas, se adhiere a la de Zuccari.

El Manierismo formuló además otra definición, que se refiere más al valor intuitivo que al cognoscitivo del acto de dibujar, pero que también destaca más la espontaneidad que la receptividad del sujeto; la encontramos en Armenini y en Bisagno: «Otros dicen que debe ser el "disegno" *una ciencia de bellas y regulares proporciones* de todo lo que se ve, con una *composición* ordenada, de la que se desprende la gracia por sus medidas apropiadas.» [*N. del T.:* en italiano en el original.] Sin embargo, ésta es citada por estos dos autores a título de «referencia», no de «aserción», mientras que Lomazzo *(Trattato* I, 1, pág. 24, probablemente la fuente de Armenini) sostiene como suya una concepción muy parecida, que sin duda está profundamente enraizada en conceptos metafísico-cosmológicos: «Lo mismo quiere decir *cantidad proporcionada* que "disegno".» [*N. del T.:* en italiano en el original.]

[192] Es también característico de esta visión conceptualista del arte, que se abre camino a mediados de siglo, que A. Francesco Doni *(Il Disegno*, 1549, págs. 8 y ss.) describa la personificación de la «Escultura» con una imitación de la «Melancolía» de Durero (cfr. Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde* II, pág. 26).

[193] Armenini, *op. cit.*, cit. en nota 191.

[194] Cfr. al respecto Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde* VI, pág. 118. La relación entre el «disegno», que se produce espontáneamente, y la «pittura», que se limita a realizarlo, encontró una expresión gráfica en un cuadro del Guercino (Galería de Dresde, núm. 369) mencionado ya por Birch-Hirschfeld *(op. cit.*, pág. 31): la «Pittura» con apariencia de una mujer joven y bella pinta un cupido según una imagen que le presenta el «Disegno» caracterizado como un anciano sabio y pensativo. La misma relación que existe entre «disegno» y «pittura» existe naturalmente entre el «disegno» y las otras artes figurativas, la escultura y la arquitectura, como ya lo había indicado Vasari, definiendo el dibujo como «padre delle tre arti nostre». Hay que reconocer una influencia de esta concepción en la opinión, sostenida hasta por la estética más moderna, de que el «dibujo» debe reclamar la primacía sobre el «colorido», respecto al cual representaría la parte «sustancial» de la pintura, como expresó Lomazzo en una ocasión *(Trattato*, I, 1, pág. 24).

[195] Lomazzo, *Trattato*, Proemio, pág. 8: «Porque supongamos que un rey encarga a un pintor y a un escultor que ambos le hagan un retrato; no hay duda de que uno y otro tendrán en su mente la *misma* idea y forma de este rey.» [*N. del T.:* en italiano en el original.] Aquí la «idea» del sujeto a reproducir es concebida de acuerdo con la teoría escolástica del conocimiento, a la que se adhirieron tanto Zuccari como Lomazzo, con una representación no sólo *surreal*, sino también *ultrasubjetiva* y, por tanto, teóricamente igual para todos los artistas. Para Bernini la idea adquiere un carácter totalmente *personal:* «Bernini ha dicho que hasta aquí había trabajado casi siempre con la imaginación... que no había mirado principalmente más que allí dentro, señalando su frente, donde ha dicho que estaba *la idea de su majestad* Luis XIV; que, si no, no habría hecho más que una copia en lugar de un original...» [*N. del T.:* en francés en el original.] (Chantelou, *Journal du voyage du Cav. Bernini en France*, «Gaz. d. Beaux-Arts», 1885, pág. 73.)

o este «*concetto*» de ningún modo pueden ser algo simplemente subjetivo, puramente «psicológico», surge entonces por primera vez el problema de cómo puede el espíritu formarse tales imágenes interiores, ya que éstas no pueden ser simplemente extraídas de la naturaleza, ni tampoco pueden tener su origen sólo en el hombre, problema que, al fin y al cabo, se reduce al de la creación artística.

Precisamente a este pensamiento autónomamente conceptual, que había osado minar las premisas teóricas del Renacimiento poniendo en duda el valor absoluto de las «reglas» y la absoluta capacidad normativa de las impresiones naturales; que consideraba la representación artística como expresión visible de una imagen espiritual, y que hasta la «*invenzione*» del contenido figurativo quería que fuese ideada por el propio artista, en vez de extraerla de la tradición bíblica, poética o histórica[196], pero que, sin embargo, llamaba a toda la creación artística en general a un planteamiento y a una normalización universalmente válida y obligatoria; precisamente a este pensamiento debía resultarle problemático lo que a la época precedente no le había parecido ni siquiera discutible: la relación del espíritu con la realidad presentada a los sentidos. Ante la teoría del arte se abre un abismo hasta entonces oculto, de tal forma que ésta siente necesidad de volver a llenarlo con la especulación filosófica, que confiere un nuevo carácter a los escritos que aparecen en la segunda mitad del siglo. Si antes el objetivo de la teoría del arte había sido dar un *fundamento práctico* a la creación artística, ahora ésta debe tratar de *legitimarla teóricamente:* el pensamiento se refugia ahora casi en una metafísica que justifique al artista cuando reclama un valor ultrasubjetivo para sus representaciones interiores, ya sea en sentido de exactitud o en el de belleza. Injustamente se le reprocha a la teoría del arte su inclinación cada vez más marcada a la especulación. Esta época —y creemos haberlo demostrado— se vio ineludiblemente enfrentada a problemas que no podían ser resueltos de ninguna otra forma, y cuyo reconocimiento debía guiar a los teóricos de las artes figurativas por las mismas sendas por las que aproximadamente en aquel mismo tiempo caminaban los fundadores de la nueva poética, como Scaligero y Castelvetro. Para la historia del espíritu los pesados tratados de Comanini, de Danti, de Lomazzo, de Zuccari o de Scannelli representan, precisamente por su alejamiento de lo inmediatamente útil y, si se quiere, de la vida, un importante y hasta indispensable momento de transición entre la época de Alberti y de Leonardo y el período moderno en el que vivimos: dentro de poco la literatura artística pasará de manos de los artistas a las de los anticuarios, literatos y filósofos para evolucionar a una «estética» normativa y, finalmente, a una ciencia interpretativa del arte en el sentido actual; más de una vez el camino que va de la práctica a la ciencia «pura» tuvo que pasar por lo «abstruso».

Vemos, por tanto, que los viejos interrogantes: «¿Cómo puede el artista representar de manera correcta?» y «¿Cómo puede el artista representar de manera bella?» rivalizan con otro interrogante totalmente nuevo: «¿Cómo

[196] Cfr. v. Obernitz, *op. cit.*, pág. 9.

es posible la representación artística y, sobre todo, la representación de lo bello?», y advertimos cómo ahora, para responder a ambas preguntas, se recurre generalmente a la especulación metafísica de la época, o sea, al sistema de la Escolástica medieval, establecido esencialmente en forma aristotélica, y al neoplatonismo reavivado en el siglo XV. Pero tanto en uno como en otro caso —y precisamente esto es sumamente interesante para nosotros— es la doctrina de las Ideas la que, considerada por primera vez con todas sus consecuencias lógicas y colocada por tanto en el centro del pensamiento teórico artístico, cumple una doble misión, exponiendo a la conciencia teórica un problema hasta entonces latente, y al mismo tiempo señalando, por otro lado, el camino que debía conducir a su resolución. En el Renacimiento el concepto de Idea, aún no meditado consecuentemente por la teoría artística de aquella época, que no lo consideraba demasiado importante, había contribuido a ocultar el abismo entre naturaleza y espíritu; en cambio ahora revela ese abismo y, destacando vigorosamente la personalidad artística, reclama la atención sobre el problema «sujeto y objeto», pero después resuelve la dificultad dándole su propia interpretación metafísica y elevando la oposición entre sujeto y objeto a una unidad superior y trascendente.

La orientación aristotélico-escolástica de la ahora especulativa teoría del arte, que se había afirmado en el trabajo del milanés Lomazzo aparecido en 1584, llegó a su punto culminante con el tratado de aquel Federico Zuccari, cuya apasionada protesta contra las matemáticas hemos mencionado ya[197],

---

[197] Relacionado con Zuccari —prescindiendo de Lomazzo *(Trattato)*— está el español Fr. Pacheco, mencionado anteriormente en nota 167. Recogemos aquí su doctrina de la «Idea», doctrina totalmente escolástica *(op. cit.*, págs. 170 y ss.): «Que no es la pintura cosa hecha a caso, sino por elecion i arte del Maestro. Que para mover la mano a la execucion, se necessita de exemplar o idea interior: la cual reside en su imaginacion i entendimiento del exemplar exterior i objetivo, que se ofrece a los ojos... I esplicando esto, mas por menor, lo que los filosofos llaman exemplar, llaman los *Teologos* Idea. (Autor deste nombre fue Platon, si creemos a *Tulio* i a *Seneca.)* Este exemplar o Idea, o es exterior o interior, i —por otros nombres— objetivo o formal. El exterior es la imagen, señal o escrito, que se pone a la vista. Deste hablò Dios, cuando dixo a Moisen: mira: "obra segun el exemplar, que es visto en el monte". El interior es la imagen que haze la imaginativa, i el conceto que forma el entendimiento. Ambas cosas incaminan al artifice, a que con el lapiz o pinzel imite lo, que està en la imaginacion, o la figura exterior. En este sentido dizen los Teologos, que es la Idea de Dios su entendimiento: viva representación de las cosas posibles. Tel que, a nostro modo de entender, dirigiò la mano deste Señor, para que las sacasse a luz: pasandolas del ser possible al actual, labor maravillosa, que cantò Boecio (lib. de consol.):

«Tu cuneta superno | ducis ab exemplo pulchrum pulcherrimus ipse | mundum mente gerens»

Tu, que al modelo de tu sacra Idea
Sacas a luz cuanto los ojos miran,
I al orbe bello en tu concepto vivo
Tu mas hermoso retretado tienes.

En consequencia desto difine la idea Santo Tomas, o interior o exemplar, diziendo: "Idea es la forma interior, que forma el entendimiento. I a quien imitas el efecto por voluntad del artifice" (qu. 2 de veritate). De donde se infiere, que no tienen ideas sino los agentes intelectuales, Angeles i ombres; i estos no [en el Texto: ne] se approvechon dallas sino cuando libremente obran.

Es pues, segun lo dicho, la idea un conceto o imagen de lo que se à de obrar, i a cuya imitacion el artifice haze otra cosa semejante, mirando como a dechado la imagen, que tiene en el entendimiento. De suerte que cuando el artifice mira un Templo segun su Arquitectura o materialidad,

publicado en 1607. Su gran obra, «*L'Idea de'pittori, scultori ed architetti*», poco apreciada por los historiadores del arte y poco comprendida[198], merece ser tomada en cuenta porque en ella se dedica por primera vez un tratado completo al estudio de ese problema puramente especulativo que atañe a la posibilidad de la creación artística en general. Pero su respuesta —que no podía ser otra— es que esa Idea interior, cuya realización externa se consideraba era la obra de arte, tras ser analizados su origen y su validez, salió victoriosa de esta prueba.

El autor comienza —totalmente de acuerdo con el pensamiento de su época y con la orientación aristotélico-escolástica clásica— afirmando que lo que se revela en la obra de arte debe preexistir en el espíritu del artista; a esta imagen espiritual la denomina «*disegno interno*» o «*Idea*» (ya que, según su definición, el «disegno interno» no es sino una forma o idea de nuestro espíritu que señala con claridad y precisión las cosas por él imaginadas[199]; y, en general, no quiere utilizar el término «Idea», que él considera «teológico» (!), porque habla «como pintor a pintores, escultores y arquitectos»), mientras que a la representación práctica de la obra de arte, ya sea pictórica, plástica o arquitectónica, la denomina «*disegno esterno*». De esto resulta la división de todo el tratado en dos libros: en el primero, la Idea es presentada como una «*forma spirituale*» plasmada por el intelecto, que reconoce en ella todos los aspectos de la naturaleza (no sólo en su individualidad, sino también en sus principios genéricos), mientras que en el segundo se consideran

---

entiende el Templo, mas cuando entiende la imagen, que à formado su juizio del Templo, entonces entiende la idea de l'arte, sino del Soberano Artifice o de su sostituto.

Sacò Dios a luz, cuanto vemos, imitando su idea; en tanto pintor, en cuanto dirigido de su viva imagen dava ser a lo exterior a semejança de su interior modelo, favoreciendo tanto las imagines, objeto i fin de la Pintura...» [*N. del T.*: en castellano en el original.]

[198] Cfr. W. Fränger, *Die Bildanalysen des Roland Fréart de Chambray*, Diss. Heidelb. 1917, pág. 23; Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, págs. 19 y 27; H. Voss, *Die Spätrenaissance in Florenz und Rom.* 1920, págs. 464 y ss.

[199] Zuccari, *Idea* I, 3 (págs. 38 y ss.): «Pero antes de tratar sobre cualquier cosa es preciso decir su nombre, como enseña Aristóteles, el príncipe de los filósofos, en su lógica, porque, si no, sería como andar por un camino desconocido y sin guía, o como entrar sin hilo en el laberinto de Dédalo. Pero comenzando por aquí diré qué es lo que entiendo por "*Disegno interno*", y atendiendo al sentido común, tanto de los doctos como del vulgo, diré que por "Disegno interno" entiendo el concepto formado en nuestra mente para poder conocer cualquier cosa, y actuar en el exterior conforme a la cosa pensada; de forma que nosotros, pintores, cuando queremos dibujar o pintar una historia digna, como por ejemplo la de la Salutación Angélica hecha a María Virgen cuando el Mensajero celestial le anunció que sería madre de Dios, primero formamos en nuestra mente un concepto de todo cuanto entonces podemos pensar que ocurrió tanto en el Cielo como en la Tierra, tanto por parte del Angel Legado como por la de María Virgen, a la que se hacía la Legacía, y por la de Dios, que fue el Legante. Después, de acuerdo con este concepto interno, con el estilo vamos dando forma y dibujando en papel, y después, con los pinceles y colores, coloreando en tela o en muro. Bien es cierto que por "*Disegno interno*" yo no entiendo solamente el concepto interno formado en la mente del pintor, sino también el concepto que se forma cualquier intelecto; si bien, para mayor claridad y comprensión de mis colegas, he expuesto al principio que este "Disegno interno" existe sólo en nosotros; pero si queremos dar a conocer mejor y más ampliamente este "Disegno interno" hemos de decir que es el concepto y la idea, que para conocer y actuar se forma cualquiera. Y en este Tratado hablo sobre este concepto interior formado por cualquiera bajo el nombre particular de "Disegno", y no utilizo el término "intenzione", como hacen los

las realizaciones de la Idea en los colores, en la madera, en el mármol o en cualquier otra materia[200].

Esta «representación interior» o «Idea» que precede a la realización,

---

lógicos y filósofos, o "esemplare" o "idea", como los teólogos, porque trato de él como pintor y me dirijo principalmente a los pintores, escultores y arquitectos, los cuales necesitan el conocimiento y guía de este "Disegno" para poder actuar bien. Y todos los entendidos saben que se deben utilizar los términos de acuerdo con las profesiones de las que se habla. Que nadie se sorprenda, por tanto, si dejo los demás términos a los lógicos, filósofos y teólogos, y adopto este de "Disegno" al hablar con mis colegas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Cfr. al respecto también II, 15, pág. 192: «Diez atributos del "Disegno" interno y externo:

1. Objeto común interno de todas las inteligencias humanas.
2. Ultimo término de todo conocimiento completo humano.
3. Forma expresiva de todas las formas intelectivas y sensitivas.
4. Modelo interno de todos los conceptos artificiales productivos.
5. Casi otro Numen, otra Naturaleza productiva, en la que habitan las cosas artificiales.
6. Un ardiente destello de la divinidad en nosotros.
7. Luz interna y externa del intelecto.
8. Primer motor interno y principio y fin de nuestros actos.
9. Alimento y vida de toda ciencia y práctica.
10. Argumento de toda virtud y estímulo de gloria, que finalmente viene a ser causa de todos los provechos del hombre desde el propio artificio e industria humana.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

En la terminología utilizada por Zuccari hay que observar que, aunque censure severamente a Vasari por haber utilizado el término «Idea» en el sentido de «facultad de representación» en vez de en el de «contenido de la representación», sin embargo él se sirve después del término «disegno» (= Idea) con el mismo doble significado, de tal forma que éste designa tanto el *proceso* como el *objeto* del acto de dibujar.

[200] Zuccari, *Idea* I, 3, pág. 40: «Y sobre todo digo que "Disegno" no es materia, ni cuerpo, ni accidente de sustancia alguna, sino forma, idea, orden, regla u objeto del intelecto, en el que están expresadas las cosas pensadas; y éste se encuentra en todas las cosas exteriores, tanto divinas como humanas, como expondremos a continuación. Ahora, siguiendo la doctrina de los filósofos, digo que el "Disegno interno", en general, es *una idea y forma en el intelecto que representa expresa y claramente la cosa pensada* por éste, que también es término y objeto de él. Y para la mejor comprensión de esta definición debe observarse que, habiendo dos clases de actos, unos externos, como dibujar, delinear, modelar, pintar, esculpir, construir, y otros internos, como entender y querer, igual que es necesario que todos los actos externos tengan un fin..., así también es necesario que lo tengan los internos, para que también ellos sean completos y perfectos; cuyo fin no es otro que la cosa entendida, como, por ejemplo, si yo quiero entender qué es el león, es necesario que el *león que yo conozco sea el fin de esta intelección mía*; no me refiero al león que corre por la selva y que caza a los otros animales para alimentarse, porque éste está fuera de mí, sino a una forma espiritual formada en mi intelecto, que reproduce la naturaleza y forma del león expresa y claramente a este intelecto, que en esta forma o ídolo de la mente ve y conoce claramente no sólo al *simple león* en su forma y naturaleza, sino también a *todos los leones*. Y de aquí se deduce no ya la adecuación entre los actos externos e internos, es decir, que ambos han de alcanzar un remoto fin para ser completos y perfectos, sino también (cosa que nos interesa más) sus diferencias; y cuando el fin de los actos externos es algo material, como la figura dibujada o pintada, la estatua, el templo o el teatro, el fin del acto interno del intelecto es una forma espiritual que representa la cosa entendida.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

Cfr. al respecto Armenini, *op. cit.*, pág. 137: «El pintor primero debe tener en la mente una bellísima Idea de las cosas que quiere realizar, para que no haga nada sin antes considerarlo y pensarlo; pero, en cuanto a lo que es la Idea, diremos brevemente que entre los pintores no debe ser más que *la forma aparente de las cosas creadas, concebidas en el alma* del pintor, por lo que la Idea del hombre es ese *hombre universal*, a cuya semejanza son después hechos los hombres. Otros dijeron que las Ideas eran semejanzas de las cosas hechas por Dios, ya que, antes de crear, grabó en la mente las cosas que quería crear, y las pintó. Así la Idea del pintor se puede decir que

y que es independiente con respecto a ella[201], puede, por tanto (y precisamente en esto radica la diferencia fundamental con respecto a la concepción renacentista), ser producida en el espíritu del hombre sólo en cuanto que Dios le ha otorgado la facultad para ello o, mejor, en cuanto que la Idea humana no es más que un destello del espíritu divino, una «*scintilla della divinità*»[202]; porque la Idea —para cuya interpretación Zuccari se remonta a Platón en las definiciones nominales, pero en cuanto al contenido esencial va mucho más allá, al famoso párrafo de la «*Summa*» de Santo Tomás (I, 1, 15), que cita con toda exactitud[203]—, originariamente y en sí no es más que el modelo inmanente al intelecto divino, según el cual éste crea el mundo (de forma que también Dios, al crear, «dibuja» en cierto modo dentro y fuera de sí); en segundo lugar, la Idea es la imagen que Dios ha inculcado a los ángeles,

---

es *la imagen, que él se forma primero y graba* en la mente, de aquello que quiere dibujar o pintar, imagen que le va surgiendo rápidamente una vez que tiene el tema». [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[201] Zuccari, *Idea* II, 1, pág. 101: «Por tanto, digo que el "Disegno" externo no es más que aquello que aparece con forma delimitada sin sustancia corpórea: simples rasgos, límites, medidas y figura de cualquier cosa imaginada y real; "Disegno" que, así formado y delimitado con líneas, es ejemplo y forma de la imagen ideal. La línea, por tanto, es el propio cuerpo y sustancia visible del "Disegno" externo, en cualquier manera que éste esté formado; aquí no es preciso que diga qué es la línea, y cómo nace del punto, recta o curva, como quieren los matemáticos. Pero digo bien que cometen gran error mientras sometan el dibujo o la pintura a esta línea o rasgos, ya que la línea es la simple acción que forma cualquier cosa sometida al concepto y al "Disegno" universal, como lo son los colores con respecto a la pintura, y la materia sólida con respecto a la escultura, etc. Pero esta línea, como cosa muerta, no es la ciencia del "Disegno", ni de la pintura, sino su realización. Pero, volviendo a nuestro propósito, esta imagen ideal formada en la mente y expresada y manifestada después por líneas, o dicho de otro modo, visible, es llamada vulgarmente "Disegno" porque señala y muestra a los sentidos y al intelecto la forma de aquella cosa formada en la mente e impresa en la idea.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[202] Zuccari, *Idea* I, 7, pág. 51 («scintilla della Divinità»), o II, 14, pág. 183 («Scintilla divina nell'anima nostra impressa»). Cfr. también II, 1, pág. 102: «Es el alma y virtud interna y destello divino; y para mayor comprensión diremos que ese rayo de luz infundido en nuestra alma, como imagen del Creador, es esa virtud creativa, que nosotros llamamos alma del "Disegno", concepto, idea. Este concepto y esta idea van unidos al alma, como especie e imagen divina, inmortal, que es la que anima los sentidos y todos los conceptos en la inteligencia del intelecto.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[203] Zuccari, *Idea* I, 5, págs. 44 y ss.: «Platón ubicó las ideas en Dios, en su mente y en su intelecto divino [interpretación neoplatónico-patrística de Platón], y sólo allí concibe todas las formas que representan cualquier cosa del Mundo. Pero para que tampoco nosotros caigamos nunca en error o algo peor, hay que advertir sobre esto que Platón no ubicó en Dios las ideas o formas que representan todas las cosas, como algo claro a modo de las que están en el intelecto creado, angélico o humano, sino que por estas ideas entendía la propia naturaleza divina, que, a modo de espejo, refleja como acto purísimo todas las cosas mucho más clara y perfectamente de lo que las nuestras se presentan a los sentidos; y esta interpretación es la más sabia y la más verdadera. Y así, al hallarse las ideas en Dios, también se encuentra en su Divina Majestad el "disegno interno". Y además de las autoridades filosóficas aduciré lo que los teólogos me mostraron que fue escrito por el angélico Doctor Santo Tomás en la primera parte, cuestión 15, artículo primero: que es necesario suponer las Ideas, porque nadie puede ser sabio sin concebir éstas; como en la lengua Griega *idea* se dice lo mismo que *forma* en la Latina, por ello por ideas se entienden las formas realmente claras de las cosas que existen en sí mismas. Y estas formas son necesarias, ya que, en todas las cosas que no son casualmente generadas, es necesario que la forma sea el fin de la generación, porque el agente sólo actúa por la forma en cuanto que la semejanza de la forma está en él. Lo cual sucede de dos maneras...» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

para que éstos, que como esencias puras están incapacitados para el conocimiento sensible, posean en sí las representaciones de aquellas cosas terrenales con las que, como ángeles tutelares de determinados hombres o lugares, deben entablar relación, interviniendo y conociéndolas[204]; y sólo, en tercer lugar, la Idea es representación en el espíritu humano. Como tal se distingue esencialmente de la Idea que existe en Dios y en los ángeles (ya que, al contrario que la primera, es individual, y, al contrario que la segunda, no es independiente de la experiencia sensible), pero, a pesar de ello, constituye una prueba de la afinidad entre el hombre y Dios, en cuanto que le capacita para «crear un nuevo cosmos inteligible» y para «competir con la naturaleza»: «Digo, pues, que Dios..., habiendo creado al hombre en su bondad a su imagen y semejanza..., quiso además conferirle la facultad de formar en sí mismo una representación interior [«Disegno interno»] intelectual, para que por medio de ésta conociera todas las criaturas y formase en sí mismo un mundo nuevo y para que internamente, en su ser espiritual, tuviera y gozara de todo aquello que conoce y de lo que goza externamente, en su ser natural; y, además, para que con esta representación, imitando casi a Dios y emulando a la Naturaleza, pudiera producir innumerables cosas artificiales semejantes a las naturales, y por medio de la pintura y de la escultura nos presentase en la Tierra nuevos Paraísos. Pero en la formación de esta representación interior el hombre se comporta de manera distinta que Dios, ya que, mientras que Dios posee una sola representación, sumamente perfecta en lo que se refiere a la sustancia y que comprende todas las cosas..., el hombre se forma distintas representaciones, de acuerdo con las distintas cosas por él imaginadas..., y, además de esto, tiene un origen bajo, es decir, en los sentidos, como diremos más adelante»[205].

Hemos de renunciar a describir cómo Zuccari intenta hacer derivar de este «*disegno interno*» (que al final de su tratado define también etimológicamente como un signo de la afinidad divina —*Disegno = segno di Dio in noi*[206]—, y que alaba como «otro sol del cosmos», como «otra naturaleza creadora», como «otro espíritu universal que vivifica y nutre»)[207], hemos de renunciar, pues, a describir cómo de este «*disegno interno*» quiere hacer derivar, de manera escolástica pero en ningún caso vulgar o falta de interés, todas las realizaciones valiosas del intelecto y, «*metaforicamente*», hasta la filosofía[208]; también debemos renunciar a explicar cómo hace derivar de él tanto la actividad del «*intellectus speculativus*», es decir, del conocimiento, como la actividad del «*intellectus practicus*», es decir, la conducta interior, y cómo, finalmente, vuelve a dividir esta conducta interior en una conducta moral y otra artística[209]. Sólo nos interesa esta última, el «*disegno interno, humano, pratico, artificiale*»

---

[204] Zuccari, *Idea* I, 6, págs. 46 y ss.
[205] Zuccari, *Idea* I, 7, pág. 50.
[206] Zuccari, *Idea* II, 16, pág. 196.
[207] Zuccari, *Idea* II, 15, pág. 185.
[208] Sobre los desarrollos primitivos que debían conducir a una extensión tan desmesurada como la que el término «Disegno» debía sufrir mediante la casi ritual vinculación al concepto de «Idea», cfr. nota 191.
[209] Zuccari, *Idea* I, 8 y 9, págs. 52 y ss.

(*«interno»*, en contraposición a *«esterno»*; *«humano»*, a *«divino»* o *«angelico»*; *«pratico»*, a *«speculativo»*, y *«artificiale»*, a *«morale»*); y aquí encuentra finalmente su clara solución el dilema de la posibilidad de la representación artística. Ya que, como el intelecto humano, en virtud de su participación en la facultad divina de formar las Ideas y de su afinidad con el espíritu divino en cuanto tal, posee la facultad de producir dentro de sí las *«forme spirituali»* de todas las cosas creadas y de traducirlas en la materia, subsiste, casi por predestinación divina, un *acuerdo necesario* entre el procedimiento del hombre que crea la obra de arte y el de la naturaleza que crea la realidad, acuerdo que confiere al artista la certeza de una correspondencia objetiva entre los productos de su arte y los de la naturaleza. «La razón, pues —así dice el autor en perfecto acuerdo con Aristóteles y valiéndose de palabras semejantes a las de Santo Tomás de Aquino, cuya doctrina "general" del arte es utilizada, en el sentido estricto de la palabra, para una teoría de las "artes" del dibujo en particular—, la razón por la que el arte imita a la naturaleza, es que la representación interior artificial y también el arte proceden del mismo modo que la propia naturaleza en la producción de cosas artificiales. Y si queremos saber por qué la naturaleza es imitable, lo es porque un principio intelectivo la guía hacia su propia finalidad y en sus acciones...; y como el arte observa esto mismo en su procedimiento, sobre todo con la ayuda de la citada representación interior, la naturaleza puede ser imitada por él, y el arte puede imitar a la naturaleza»[210]. En realidad, Zuccari no ignora que el hombre, como ser material y, por tanto, dependiente de un conocimiento adquirido a través de órganos corpóreos, puede formarse esas imágenes interiores sólo en virtud de la experiencia sensible; pero, previendo con claridad las objeciones que resultarían de esta relación de reciprocidad entre conocimiento ideal y conocimiento empírico, trata expresamente de asegurar la prioridad genética y sistemática de la «Idea» con respecto a las impresiones de los sentidos. La percepción sensible no produce la formación de las Ideas, sino que esta formación (mediante la imaginación) activa la percepción sensible; la ayuda de los sentidos no es reclamada más que para aclarar y animar las

---

[210] Zuccari, *Idea* I, 10, pág. 59 y ss.: «La ragione poi, perchè l'arte imiti la Natura è, perchè il Disegno interno artificiale e l' arte istessa si muovono ad operare nella produzione delle cose artificiali al modo, che opera la Natura istessa. *E se vogliamo anco sapere perchè la Natura sia imitabile, è perchè la Natura è ordinata da un principio intellettivo al suo proprio fine ed alle sue operazioni; onde l'opera sua è opera dell'intelligenza non errante, come dicono i filosofi; poichè per mezzi ordinarî e certi conseguisce il suo fine; e perchè questo stesso osserva l'arte nell' operare,* con l'ajuto principalmente di detto Disegno, però e quella può essere da questa imitata, *e questa può imitar quella.*»

Santo Tomás, *Phys.* II, 4 (Fretté-Maré XXII, pág. 348): [ars imitatur naturam... Eius autem, quod ars imitatur naturam, ratio est, quia principium operationis artificialis cognitio est... *Ideo autem res naturales imitabiles sunt per artem, quia ab aliquo principio intellectivo tota natura ordinatur ad finem suum, ut sic opus naturae videatur esse opus intelligentiae, dum per determinata media ad certos fines procedit: quod etiam in operando ars imitatur*».

representaciones interiores[211], y a la afirmación de que esa representación puramente ideal e intelectual, aunque comparta con el espíritu la primera luz y el primer movimiento, no puede obrar con su propio esfuerzo porque el intelecto sólo puede conocer a través de los sentidos, objeta lo siguiente: «Sutil objeción, pero vana e insignificante, porque así como las cosas comunes son patrimonio de todos, y cada uno se puede servir libremente de ellas, ...nadie sino el príncipe puede erigirse en su dueño y señor; así, al estar el intelecto y los sentidos sometidos a la representación [*disegno*] y al concepto, podemos decir que esta representación, como príncipe, rector y gobernador suyo, se sirve de ellos como de algo de su exclusiva propiedad»[212].

Repitiéndolo una vez más: lo que le confiere su significado característico a toda esta especulación neoescolástica sobre el arte, y especialmente a las consideraciones de Zuccari, tan difícilmente accesibles para el pensamiento moderno, no es sólo el hecho —interesante ya de por sí— de que se incorpore

---

Concebida en este sentido, la «imitazione» también puede abarcar naturalmente la representación «idealizadora», tal y como se puede interpretar la expresión, si no en todos los casos, por lo menos en Aristóteles y Santo Tomás, en el sentido del llamado «realismo». En Danti (cfr. pág. 44 y nota 187) el término «imitare» (en contraposición al simple «ritrarre») designaba incluso una manera idealizadora de reproducir los aspectos naturales. Cfr., con la solución aristotélico-escolástica de Zuccari al problema de la imitación, también Lomazzo, *Trattato* I, 1: «Además de esto el pintor ha de utilizar estas líneas proporcionadas de cierta forma.» [*N. del T.*: en italiano en el original], y pág. 22: «regla *que no es otra que la que utiliza y con la que procede la propia Naturaleza cuando realiza una composición suya;* para lo que primero presupone la *materia*, que es una cosa sin forma, sin belleza y sin acabar, y después en la materia introduce la *forma*, que es una cosa bella y «acabada». [*N. del T.*: en italiano en el original.] Pero la diferencia entre Zuccari y Lomazzo estriba en que Lomazzo, aunque se habían ampliado sus horizontes especulativos con respecto a los escritores anteriores, en su *Trattato* procede aún según la mentalidad de la antigua teoría del arte, orientada a la práctica: todavía quiere enseñar al artista de manera inmediata que su especulación es más una iniciación y un complemento a preceptos concretos tomados de fuentes antiguas en su mayor parte. Sólo Zuccari penetra en el problema especulativo en cuanto tal hasta tal punto que, renunciando casi totalmente a lo útil inmediato, dedica todo un grueso libro al examen sistemático de este problema especulativo.

[211] Zuccari, *Idea* I, 11, págs. 63 y ss.: «He aquí la necesidad que de los sentidos tiene nuestra alma para entender y sobre todo para formar su "Disegno interno". Y como los ejemplos facilitan las cosas, pondré un ejemplo de cómo se forma el "Disegno" en nuestra mente.

Igual que para hacer fuego el hierro golpea la piedra, de la piedra salen chispas, las chispas prenden la yesca y después, acercando las pajuelas a la yesca, se enciende el candil, así la virtud intelectiva golpea la piedra de los conceptos en la mente humana; y el primer concepto que chisporrotea prende la yesca de la imaginación e impulsa a los fantasmas y a las imaginaciones ideales; este primer concepto es infinito y confuso, y no es formado ni por la facultad del alma ni por el intelecto agente y posible. Pero esta chispa se convierte poco a poco en forma, idea y fantasma real y espíritu formado de ese alma especulativa y creativa; después se prenden los sentidos como pajuelas, y encienden el candil del intelecto agente y posible, y éste difunde su luz en la especulación y división de todas las cosas, con lo que nacen ideas más claras y juicios más verdaderos, junto a los que aumenta en el intelecto el entendimiento intelectivo de la cognición o formación de las cosas; y de las formas nace el orden y la regla, y del orden y regla, la experiencia y la práctica: y así se convierte este candil en algo luminoso y claro.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

Es muy significativo que Zuccari, en el extracto de Santo Tomás reproducido en nota 210, haya omitido la frase «Omnis autem nostra cognitio est per sensus a rebus sensilibus et naturalibus accepta...». Cfr. también notas 80 y 132.

[212] Zuccari, *Idea* II, 2, pág. 164.

el sistema escolástico-medieval a la teoría del arte[213], sino, sobre todo, el que por primera vez aparezca aquí con carácter problemático la posibilidad de la representación artística como tal. La vuelta a la Escolástica no es más que un síntoma; la verdadera novedad consiste en una transformación de la orientación espiritual que hace posible e incluso necesaria esta vuelta: el abismo entre sujeto y objeto es por fin advertido claramente, y por ello se tiende sobre él un puente para intentar un esclarecimiento sustancial de la relación entre la experiencia sensible y la formación de las Ideas. Sin discutir la necesidad de la percepción sensible, se le restituye a la Idea su carácter apriorístico y metafísico, ya que se hace derivar inmediatamente del conocimiento divino el principio de la formación de las Ideas en el espíritu humano. Por ello ese «*disegno interno*», que posee la prerrogativa de ser luz, estímulo y vida para el espíritu, y a pesar de ello, de ser explicitado y completado por las percepciones sensibles, se presenta como un regalo, es más, como una emanación de la gracia divina. El espíritu soberano del hombre, llegado a la conciencia de su propia espontaneidad, cree poder conservar ésta frente a la realidad empírica sólo legitimándola *sub specie divinitatis*, y el genio justifica su superioridad, ahora expresamente reconocida y afirmada, aduciendo su origen divino.

A la argumentación metafísica —o teológico-metafísica— de la representación artística corresponde una similar argumentación de la realización de la Belleza: pero no podemos esperar encontrarla en una obra como la de Zuccari, ya que éste, que, a pesar de su doctrina de las Ideas, tenía una orientación esencialmente peripatético-escolástica, no pudo encontrar la solución al problema del sujeto y del objeto más que mediante un paralelismo entre creación natural y creación artística, atribuyendo por tanto al espíritu del artista la facultad de competir con la naturaleza mediante una representación de las cosas creadas independiente de cualquier modelo[214], o, mejor, mediante la libre invención de los más diversos «*capricci e cose varie e fantastiche*»[215], pero no la facultad de superar a la propia naturaleza con «eliminaciones» o «añadidos». La finalidad esencial de la representación artística —que, al igual que la composición del hombre, el cual resulta de «*corpo*», «*spirito*»

---

[213] Cfr. al respecto Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde* VI, pág. 117.

[214] Cfr. la distinción subrayada por Schlosser (*Materialien* VI, pág. 118) entre artistas buenos y malos: estos últimos necesitan del modelo y los otros no (pero por debajo de todos están los que necesitan tomar como modelo la obra de otro artista). Zuccari, *Idea* II, 3, pág. 115: «Si bien esto es absolutamente necesario para perfeccionar nuestros trabajos de pintura, escultura y arquitectura, no lo es menos, junto con la representación exterior natural, sobre todo la interior intelectual sensitiva; pero la primera como un modelo menos conveniente y perfecto. En lo que también consiste la diferencia entre los pintores, escultores y arquitectos buenos y otros de nuestra profesión de poca valía: que mientras que éstos no saben ni dibujar, ni esculpir, ni construir sin la guía de la representación exterior modélica, aquéllos realizan las mismas cosas sin ninguna guía interna de otra inteligencia, como vemos por experiencia.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[215] Zuccari, *Idea* II, 4, págs. 118 y ss. Pero también estos «Capricci» deben ajustarse a determinadas reglas y medidas (pág. 121). Cfr. las interesantes observaciones de Pacheco (nota 197), según el cual también las creaciones extrañas a la naturaleza, como Quimeras, etc., en realidad son sólo nuevas composiciones de formas ya existentes en la naturaleza.

y «*anima*»[216], debe tender también a una cuidada definición de la forma exterior, a un movimiento vivo y resuelto, a una cierta gracia y ligereza en el color y en el dibujo—, la finalidad, pues, de la representación artística, es para Zuccari, en definitiva, la imitación, llevada lo más lejos posible; y así, después de haber referido innumerables anécdotas sobre el arte «*trompe-l'oeil*», se expresa de la siguiente forma: «He aquí la verdadera, propia y universal finalidad de la pintura, el ser imitadora de la naturaleza y de todas las cosas artificiales, de tal forma que ilusiona y engaña a los ojos de los hombres, incluso a los más sabios. Además posee en los gestos, en los movimientos, en los ojos, en la boca, en las manos, una expresión tan llena de vida y tan auténtica que descubre las pasiones internas, el amor, el odio, el deseo, el miedo, la alegría...»[217].

Por lo tanto, no es en Zuccari —para el que, como buen aristotélico, el problema de la Belleza pasaba y debía pasar a segundo término frente al problema de la creación artística[218]— donde podremos encontrar un esclarecimiento sobre lo que el manierismo tenía que decir respecto al problema de la Belleza, sino más bien en aquellos autores que se habían abandonado más o menos a la influencia del neoplatonismo[219]; del neoplatonismo, en cuyo sistema el concepto del *καλόν* (como una superación de la antítesis metafísica entre *εἶδος* y *ὕλη*) ocupaba ya en la Antigüedad una posición central, y que en su transformación y renovación, acordes con el pensamiento renacentista, había desarrollado con gran fervor las teorías acerca de lo Bello. Como ya vimos, las doctrinas neoplatónicas pasaron al principio ante la teoría del arte renacentista casi sin dejar huella, pero ahora, en la segunda mitad del Cinquecento, son acogidas mucho más ávidamente, e imprimen su impronta característica a los postulados teórico-artísticos sobre el problema estético. Al tratar ahora el espíritu de dar un fundamento nuevo a su posición frente a la naturaleza, surge de nuevo, tanto en lo que respecta al problema de la representación artística en general como al de la realización de la Belleza, la necesidad de legitimar metafísicamente el valor y el significado de esta Belleza. No basta ya el haber hallado el distintivo exterior de la Belleza en esa «armonía» cuantitativa y cualitativa, que sigue siendo una señal esen-

---

[216] Zuccari, *Idea* II, 1, págs. 101 y ss.; II, 3, pág. 114. Según la concepción que prevalece durante todo el Renacimiento, el «Spirito» hace de intermediario entre el «corpo» y el «Anima».

[217] Zuccari, *Idea* II, 6, pág. 132.

[218] Naturalmente, esto no quita que Zuccari (*Idea* II, 2, págs. 109 y ss.) recoja la inevitable anécdota de las vírgenes crotoniatas sin armonizar en un conjunto coherente con sus concepciones generales la exhortación a la «elección» en ella implícita, y con la expresa reserva de que esta «elección» no debería acercarse demasiado a la mera imitación de la naturaleza: «Y como casi todos los individuos naturales sufren alguna imperfección, y son escasísimos los perfectos, y más el cuerpo humano, que con frecuencia es defectuoso en la proporción o colocación de algún miembro, el pintor y el escultor necesitan adquirir el buen conocimiento de las partes y de la simetría del cuerpo humano, y, de ese cuerpo elegir las partes más bellas y las más graciosas para con ellas formar una figura de total perfección, a imitación de la Naturaleza en sus obras más bellas y perfectas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[219] De platónico o neoplatónico no podemos descubrir en el *Idea* de Zuccari mucho más de lo que había en el tomismo: la concepción fundamental es totalmente aristotélico-escolástica.

cialmente fenoménica[220], sino que se quiere aferrar el propio principio del que la armonía es sólo la expresión sensorial; y este principio de la Belleza se halla precisamente allí, de donde Zuccari trataba de hacer derivar la capacidad para la representación artística como tal, o sea, en Dios.

La Belleza sensible vuelve a ser valorada, con un claro sentido neoplatónico y medieval, sólo en cuanto que representa la manifestación visible del Bien[221] (de forma que el hombre físicamente bello también es necesariamente «puro» y «sencillo» en lo que respecta a su espíritu)[222], y esta definición de la Belleza, tan repetida en la época a la que nos referimos, concuerda perfectamente con aquella antigua metafísica de la luz de un Dionisio Areopagita —que Ficino y, en la época posterior, hombres como Giordano Bruno y Pa-

---

[220] El aristotelismo —y también el de Lomazzo en su *Trattato*— parece contentarse con una definición de la Belleza meramente fenoménica en el sentido de la *συμμετρία* y de la *εὔχροια*. Así, por ejemplo, vemos que Jul. César Scaligero define de esta forma la «pulchritudo» poética: «species excitata ex partium modo, figura, situ, numero, colore. Modum partium appello debitam quantitatem» (cit. por Brinkschulte, *op. cit.*, pág. 46). Junto con la «armonía» se cita también muchas veces la «medida media» como criterio de belleza, pero ambos postulados en el fondo vienen a ser uno solo (cfr. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 140 y ss.).

[221] Cfr. por ejemplo, Vincenzo Danti, *op. cit.*, caps. VII-VIII, págs. 37 y ss. (y, al respecto, Schlosser, «Jahrb. d. Kunstsamml. d. Allerh. Kaiserh.», l. c., y *Materialien zur Quellenkunde* VI, 119 y ss.). Además de la belleza *exterior*, que procede de la perfecta proporción de lo corpóreo visible, existe otra *interior*, que es denominada «*grazia*», y que consiste en la «aptitud...para poder hablar bien y conocer y juzgar bien las cosas» [*N. del T.*: en italiano en el original]; ésta descansa sobre la perfecta proporción de lo *corpóreo invisible*, o sea, de las distintas partes del cerebro; pero ambas clases de belleza concuerdan en que sólo seducen porque son una expresión de lo *Bueno*, que a su vez «depende dal sommo buono». Por tanto, en Danti se une al espíritu de la metafísica platonizante (que no sólo se manifiesta en hacer derivar lo Bello de lo Bueno y en fundamentar la Fealdad en la resistencia de la materia, sino también en el reconocimiento fundamental de la Belleza interior a través de la feldad exterior —«habiendo sido vista muchas veces en hombres feos» [*N. del T.*: en italiano en el original]— como cuyo prototipo permanecerá siempre el Sócrates de Platón); decíamos, pues, que este espíritu de la metafísica platonizante se mezcla en Danti con especial claridad con el espíritu de la filosofía peripatética de la naturaleza y con el racionalismo socrático, tal y como se manifiesta en la reducción de la belleza interior a la buena relación entre las distintas partes del cerebro, y en la equiparación de la «proporción perfecta» a la perfecta finalidad: «la proporción no es más que la perfección de un conjunto de cosas en la aptitud necesaria para conseguir su fin» [*N. del T.*: en italiano en el original] (V, 31). Bello es, por tanto, para él aquello que con más perfección cumple su fin natural, su propio *τέλος*; así, el árbol más bello es aquel cuya copa cumpla mejor la misión de proteger a las raíces del sol y de la lluvia excesivos, y asegure así el mejor fruto.

Se puede advertir que esta doctrina teleológica de la belleza, que en definitva se remontaba a la equivalencia socrática del *καλόν* y del *χρήμον*, puede ser hallada tanto en la escolástica (Santo Tomás, *Summa Theol.* I, 2, qu. 54, art. 1 C) como en la filosofía árabe del siglo XI (Al Ghasâli, *El elixir de la Felicidad*, ed. H. Ritter, 1923, págs. 147 y ss.). Pero tanto el filósofo escolástico como el árabe están lejos de pensar que el arte esté llamado a realizar el *ἄνθρωπος τέλειος* o el *ἵππος τέλειος*.

[222] Así, R. Borghini, *op. cit.*, pág. 122, donde además la belleza es puesta en relación con una buena disposición humoral. Ya dijimos anteriormente en nota 136 cómo ya un autor como Castiglione consideró la belleza como irradiación de la gracia divina y, por tanto, como expresión de la bondad interior: pero es de destacar que esta orientación de pensamiento no se inicie en la teoría del arte hasta cincuenta años después.

trizzi habían resucitado apasionadamente— en que la Belleza es un «*reflejo*» o «*destello*» del *esplendor que emana del rostro de Dios*[223].

Con arreglo a esto, también el fenómeno negativo de la feldad es interpretado ahora de forma totalmente nueva; si la teoría artística del Renacimiento (y también la de Zuccari, como es lógico)[224] se contentaba con la simple afirmación de que la naturaleza no produce jamás algo absolutamente bello, ahora encuentra también este hecho su explicación metafísica y su justificación en la «resistencia de la materia», de esa materia que para el aristotelismo de un Zuccari había sido el sustrato idóneo y obediente de la Idea divina y humana[225], pero que en los pensadores neoplatónicos de esta época aparece como el principio de la fealdad y del mal. La «*prava disposizione*

---

[223] Además de Lomazzo (cit. en págs. 117 y ss.) recordamos a Cesare Ripa, *Iconología*, Roma, 1603, en la voz «Belleza»: «La Belleza se pinta con la cabeza oculta entre las nubes, porque no existe nada de lo que más difícilmente se pueda hablar con mortal lenguaje y que menos se pueda conocer con el intelecto humano, que la Belleza, que en las cosas creadas no es otra cosa (en sentido metafórico) que un *esplendor que emana de la luz del rostro Divino*, como dicen los Platónicos, siendo la primera Belleza una cosa con ella, que después, al comunicarse la Idea en algún modo por bondad de él a sus criaturas, es causa de que éstas conciban en algún lugar la Belleza». [*N. del T.*: en italiano en el original.] La figura que personifica a la Belleza debe llevar en una mano una azucena y en la otra esfera y círculo, porque toda Belleza (considerada desde el punto de vista fenoménico) «consiste in misure e proporzioni».

Francesco Scannelli, basándose en Ripa y en Lomazzo, la define así en el *Microcosmo della Pittura* (Cesena, 1657, I, 17, pág. 107): «...no es...la tan deseada belleza más que *reflejo de luz suprema*, y como *rayo de la divinidad*, que me parece compuesta con buena *simetría de las partes* y en concordancia con *la armonía de los colores*, dejada en la tierra como reliquia y señal de la vida Celestial e inmortal». [*N. del T.*: en italiano en el original.] La relación entre la definición neoplatónico-metafísica de la Belleza con la clásico-fenoménica resulta aquí particularmente clara.

[224] Cfr. Zuccari, cit. en nota 218, y también Alberti, nota 134, y Dolce, cit., nota 190.

[225] Zuccari, *Idea* I, 10, pág. 59: «...materia esterna, atta a produrre quegli effetti...», «materie capaci, e soggette della pittura», etc. Cuando hay que determinar la insuficiencia de algunos aspectos de la naturaleza o del arte, no aparece como causa la resistencia de la materia, sino la imperfección del «agens», o sea, de la fuerza activa e informadora; por ejemplo, I, 10, pág. 60, donde se explica la inferioridad de la obra de arte con respecto a lo verdadero: «Aunque parezca que se imita al pintar o esculpir un animal, sin embargo, realmente no es imitarlo, sino representarlo o esculpirlo; y la causa de esto es la diferencia que existe entre el arte Divino que produce las cosas naturales y nuestro arte que produce las cosas artificiales, porque aquél es más perfecto, general y de infinita virtud, condiciones que faltan a nuestro arte; y también es causa de esto la diferencia que existe entre el "Disegno" Divino y el humano, porque aquél es perfectísimo y de infinita virtud, y el nuestro es imperfecto (cfr. en sentido contrario las sentencias de Leonardo da Vinci, cit. en nota 303); y si el nuestro puede ser causa de algunos efectos menores y de poca importancia, aquél es causa de efectos grandísimos e importantísimos.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Además, II, 6, págs. 132 y ss., donde (para justificar el repudio de obras de arte deficientes aisladas) alude al hecho de que la propia Naturaleza produce a veces deformidades: «Por lo tanto, todos deben alabar y apreciar la pintura, y no deben despreciaría ni tampoco a sus nobles maestros por un motivo especial, y ni a una ni a otros por accidente; ni tampoco porque a veces se vean pinturas sin gracia, que avergüenzan a tan noble profesión, ya que de este modo deberíamos censurar hasta las obras de la Naturaleza y la propia Naturaleza, ya que con mucha frecuencia vemos monstruosidad en sus obras; y, sin embargo, sabemos que si bien ella es defectuosa en algunas cosas por imperfecciones de algunos agentes, en sí misma es perfecta cuando actúa con agentes perfectos, y lo mismo podemos decir del arte de la pintura.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Cfr. al respecto Aristóteles, *Phys. Ausc.* I, 8, 199, y el *Commentario* de Santo Tomás, Fretté-Maré XXII, pág. 375.

della materia» es ahora la responsable de los errores o imperfecciones de los objetos naturales[226], y al artista, que, según la concepción anterior, debía escoger y deducir lo bello exclusivamente de los aspectos de la naturaleza como tales, le es asignada ahora la misión metafísica de volver a poner de relieve, en contra de las apariencias sensibles, los principios que entre ellas se ocultan; es decir, de devolver a los objetos naturales a su estado primitivo proyectado por su Eterno Creador, convirtiéndose así el artista en un «administrador de la Gracia divina», como dice uno de estos autores; el artista tiene que darles la perfección y la belleza que no habían podido alcanzar[227], ya que él crea en su espíritu la «*perfetta forma intenzionale della natura*»[228]; lo Bello en el arte no resulta ya de una simple síntesis de lo múltiple, disperso pero siempre «dado», sino de una visión intelectual del *εἶδος*, que de ninguna manera puede ser hallado en la realidad fenoménica.

Surge, por tanto, el problema de en qué modo y bajo qué circunstancias puede ser conocida por el artista y traducida en forma visible esta Belleza surreal y supraterrestre; la respuesta más clara nos la ofrece aquel pintor milanés, Giovanni Paolo Lomazzo, cuyo «*Trattato dell'arte della pittura*» parecía aún de inspiración esencialmente peripatético-escolástica, pero que después, con su escrito «*Idea del Tempio della Pittura*», aparecido seis años después, se reveló como el caudillo de una metafísica del arte orientada hacia el neoplatonismo[229]. En esta obra[230] —en la que, procediendo de forma notablemente manierista (ya que también hay que incluir los principios de astrología y cosmología entre los elementos especulativos que ahora comienzan a infiltrarse en la teoría del arte[231]), compara el «Templo del arte» con las construcciones celestiales, establece siete pintores como sus gobernantes, y basa su teoría en el sistema del número siete— dedica un capítulo entero al «Modo de conocer y establecer las proporciones de la Belleza»[232]. La

[226] Cfr. por ejemplo, Carlo Ridolfi, *Le Maraviglie dell'Arte*, 1648, I, pág. 3 (cit. por Bich-Hirschfeld, *op. cit.*, pág. 375): «Y como sucede que los cuerpos naturales, en su producción, a causa de la "prava dispositione della materia", frecuentemente quedan impresos con muchos defectos, sólo es concedido a la Pintura el oficio y dignidad de reducirlos a aquel primer estado en el que fueron producidos por el eterno Hacedor, y como "*dispensiera della divina gratia*", de conferirles los grados de perfección y de belleza.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Además, Vincenzo Danti (cfr. Schlosser, l. c.), Bellori (cit. pág. 120) y ya Vasari (*Proemio delle Vite* I, pág. 217): «Por lo que el Divino arquitecto del tiempo y de la naturaleza, como perfectísimo, quiso mostrar en la *imperfección de la materia* el camino del quitar y del añadir en la misma forma que suelen hacer los buenos escultores y pintores...» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[227] Ridolfi, cit. de nota precedente.

[228] Vincenzo Danti, *op. cit.* XVI, pág. 91.

[229] No es necesario hacer especial hincapié en que la tendencia neoplatónica no excluye, ni en Lomazzo ni en otros escritores, la influencia del aristotelismo, que ni siquiera los miembros de la Academia Platónica Florentina rechazan, sino que, por el contrario, la asimilan. Pero en Lomazzo se puede constatar siempre cómo a los elementos aristotélico-escolásticos que predominaban en el *Trattato*, en la *Idea del Tempio della Pittura*, se les imponen en cierto modo los neoplatónicos.

[230] Milán, 1590.

[231] Cfr., por ejemplo, el mismo Lomazzo, *Trattato* VI, 9, págs. 310 y ss. (Doctrina del Temperamento); II, 7, págs. 110 y ss. (Planetas). Cfr. además Zuccari, *Idea* II, 15, págs. 187 y ss.

[232] Lomazzo, *Idea*..., cap. 26, págs. 72 y ss. «Dal modo di conoscere e constituire le proporzioni secondo la bellezza».

Belleza —viene a decir en esta exposición saturada de elucubraciones cosmológicas y astronómicas— se manifiesta de muchas formas y también en el arte debe ser expresada de muchas maneras, pero por su propia naturaleza es sólo *una;* es la viva «*grazia*» espiritual que irradia del rostro divino, y que es reflejada por tres espejos de mayor o menor pureza. El destello divino se derrama primero sobre los ángeles, en cuyo conocimiento produce la contemplación de las esferas celestes y, al mismo tiempo, las imágenes originales o «Ideas»; después se derrama sobre el alma (humana), donde suscita la razón y el pensamiento, y, finalmente, se derrama en el mundo corpóreo, donde se manifiesta a la realidad sensible en calidad de imagen y figura.

También en los objetos materiales surge, por tanto, la belleza por influencia de la Idea, pero sólo a condición de que —y en la medida en que— su materia sea preparada y dispuesta para acoger esta influencia; preparada y dispuesta en cuanto que se adapte en orden, medida y modo («*ordine*», «*modo*» y «*specie*», que por su parte dependen de la «complexión» del sujeto en cuestión) a la sustancia de la Idea en la que ella debe encontrar su propia expresión. Por lo tanto (como el destello del rostro divino ha de atravesar en su camino hacia la tierra las conciencias de los ángeles y allí se diferencia según las distintas esferas celestiales), existe una belleza jupiterina, otra saturniana, otra marciana, etc.[233], una más o menos perfecta que la otra, pero reflejando todas en conjunto la única Belleza absoluta. El hombre que quiera conocer estos aspectos múltiples y estos diversos grados de la Belleza, o expresarlos en la obra de arte, precisa para ello algo más que los simples órganos sensoriales; porque, al igual que la luz, que nos permite verla, la belleza es por naturaleza inmaterial; es más, es distinta del mundo de la materia, hasta tal punto, que sólo en condiciones muy propicias puede llegar a él dando una expresión adecuada de sí misma; por ello, no puede ser conocida más que por un sentido interior espiritual, ni puede ser reproducida más que basándola en una imagen espiritual interior. Este sentido interior es la *razón*, y esta imagen interior es la impronta impresa en ella, el «sello» de las formas originales divinas y eternas, la «*formula idearum*»[234]. Sólo en virtud de tales dones puede el pintor reconocer la belleza en los objetos naturales, y, observando sus signos y condiciones extrínsecas, manifestarla en las obras que realiza con su mano.

Al que esté algo iniciado en la literatura filosófica del primer Renacimiento no le resultará nueva esa combinación —tan extraña a primera vista— de lo terrenal y de lo celestial que encontramos en este capítulo —del que habitualmente se citan sólo frases arrancadas del contexto y precisamente

---

[233] Cfr. con esta concepción la aludida en nota 93; sus raíces hay que buscarlas en el helenismo tardío: cfr. por ejemplo, H. Ritter, en «Vorträge der Bibliothek Warburg» I, 1922, págs. 94 y siguientes.

[234] Las *Formulae Idearum* son, por tanto, como reproducciones de las verdaderas Ideas, Ideas que, tomadas en el más estricto sentido, sólo pueden tener lugar en las inteligencias sobrehumanas. El concepto de que el conocimiento de lo Bello sólo era posible en cuanto que los aspectos materiales se remiten a las Ideas, fue ya expresado por Cesare Ripa en las palabras citadas en nota 223.

por ello falseadas[235]—; y, de hecho, las proposiciones de Lomazzo, prescindiendo de algunas ampliaciones, interpolaciones y cambios puramente formales, no son otra cosa que una repetición casi textual de aquella doctrina de la Belleza que Marsilio Ficino había expuesto en el Comentario al «*Symposion*» de Platón[236], y que, sobre todo porque manejaba categorías tan familiares para la teoría del arte como «*proporzione*», «*modo*», «*ordine*», «*specie*», tenía que enfrentarse de manera especial a la especulación del Cinquecento tardío.

En sus escritos Ficino se había ocupado realmente de la Belleza, pero no del arte, y la teoría del arte no se había ocupado hasta ahora de Ficino; pero ahora nos encontramos frente al hecho —memorable para la historia del pensamiento— de que la *doctrina místico-pneumatológica de la Belleza del neoplatonismo florentino*, después de todo un siglo, *resurge en el manierismo como metafísica del arte*. Era lógico que sucediese esto, porque ahora, y sólo ahora, la teoría del arte se había hecho, por una íntima necesidad, especulativa, y porque ahora, y sólo ahora, aquel problema del sujeto y del objeto que, en cuanto a la representación artística en general, parecía haberse resuelto con la doctrina escolástico-peripatética de las Ideas, que profesaba Zuccari, reclamaba, también respecto al problema de la Belleza, una solución adecuada. Si Zuccari y Lomazzo han podido parecernos representantes de dos ideologías opuestas, no hay que olvidar que esta oposición no tiene aquí —y menos en aquella época— un valor exclusivo: tanto la concepción peripatético-escolástica como la neoplatónica se enfrentaron de la misma forma a aquel sentimiento por el que la concepción artística del manierismo se diferencia netamente de la del verdadero Renacimiento; a aquel sentimiento según el cual el mundo sensible no es otra cosa que una alegoría de un contenido «espiritual» imperceptible, y a aquel sentimiento de que la contradicción —evidente ya al pensamiento— entre sujeto y objeto sólo puede encontrar una solución invocando

---

[235] Por ejemplo, la frase: «Y antes hemos de saber que la belleza no es otra cosa que una cierta gracia vivaz y espiritual.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Con esta frase Lomazzo habría definido, por tanto, la belleza como «gracia vivaz», cosa que con la tendencia manierista se une a una movilidad más acentuada y libre y últimamente hasta se ha contrapuesto a la concepción florentina de la Belleza, tomada como una «convenienza» basada en la correspondencia de las proporciones (cfr. Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, pág. 40; W. Weisbach, en «Zeitschr. f. bild. Kunst» N. F. XXX, 1919, págs. 161 y ss.; Giacomo Vesco, en «L'Arte» XXII, 1919, pág. 98). Sólo que ya la oración relativa que sigue: «la cual primero es infundida en los Angeles...» [*N. del T.*: en italiano en el original] debía haber puesto en guardia contra esta interpretación, y en realidad también esta frase no es más que una cita textual del correspondiente capítulo de Ficino, cuya definición final es recogida por Lomazzo, que la coloca al principio de su exposición. También Lionello Venturi, en su libro, por lo demás bastante instructivo, *La critica e l'arte di Leonardo da Vinci* (1919, págs. 111 y ss.), se deja llevar a tomar la «metafísica de la luz», que Lomazzo había recogido de Ficino y que, al fin y al cabo, procedía del neoplatonismo cristiano, por una interpretación muy profunda del «claroscuro» leonardesco.

[236] El capítulo 26 de Lomazzo está recogido en un apéndice aparte (págs. 117 y ss.) junto con los párrafos del Comentario al Simposio de Ficino que vienen al caso. Posteriormente vemos que la relación entre Lomazzo y Ficino ha sido ya advertida en un pequeño tratado de inspiración teosófica: Paul Vulliard, *De la conception idéologique et esthétique des dieux à l'époque de la Renaissance*, París, 1907, pág. 30.

a Dios. Igual que las representaciones artísticas de la época expresan tan a menudo, más allá de lo visible a simple vista, un contenido simbólico o alegórico (nunca la alegoría y la emblemática florecieron tanto como entonces)[237]; igual que no sólo se crean las obras de arte de aquella época *sub specie* de un contenido alegórico, sino que también las del pasado se interpretan ahora en este sentido[238]; igual que la evolución de la composición formal de las figuras inspiradas en las normas del Renacimiento se desarrolla y actúa como una «espiritualización» de la representación artística[239], así, también la *capacidad* de la representación artística debe ahora hacerse intérprete de un principio superior que quiere exaltar y al mismo tiempo ennoblecer al hombre al que le ha sido concedido el don artístico, y salvarle del desconcierto e inestabilidad que le amenazan. La Idea artística en general y la Idea de la Belleza en particular, después que el pensamiento del Renacimiento, contento con la naturaleza y a la vez seguro de sí mismo, las había «empirizado» y «aposteriorizado», volvieron a recuperar por poco tiempo su carácter apriorístico-metafísico en las teorías artísticas del manierismo (una gracias a la escolástica

---

[237] La *Iconologia* de Cesare Ripa (cfr. nota 223) —obra que ilustra con mucha claridad la íntima relación del Manierismo con la Edad Media— es ya suficiente para caracterizar esta tendencia de la época. La ilustración de la página 67 demuestra cómo hasta el concepto de Idea puede convertirse en el tema de una representación alegórico-simbólica semejante (Cesare Ripa, *Iconologia*, Venecia, 1645 —falta en la edición romana de 1603—, págs. 362 y ss.): «Una mujer bellísima, elevada en el aire, que esté desnuda, pero cubierta por un blanco y finísimo velo, que tenga sobre la cabeza una llama viva de fuego y la frente ceñida por un bellísimo aro de oro engarzado con gemas; sosteniendo en sus brazos a la figura de la Naturaleza, a la que amamantará como a una niña, señalará con el índice de la mano derecha un bellísimo paisaje, situado debajo, donde estarán pintadas ciudades, montes, llanuras, ríos, plantas, árboles, pájaros en el aire y otras cosas de la tierra.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] El texto que sigue, y que de nuevo se remite a Santo Tomás, así como a otros muchos filósofos de la Antigüedad y de la Edad Media, ilustra, como siempre en tales libros y según la buena práctica medieval, las distintas partes de la representación figurada: la Idea debe flotar en el aire, porque es inmaterial e inmutable; debe estar desnuda porque [según Ficino!] representa una «sostanza semplicissima»; el velo blanco indica su pureza y autenticidad; el fuego significa el «Bien»; el aro de oro, la «perfección espiritual»; nutre a la «Naturaleza», aludiendo al «alma del mundo», que irradia del espíritu de Dios, como el esplendor de la luz; y señala el paisaje, porque todo el mundo sensible depende del mundo de las Ideas.

[238] Para ambos casos ofrece notables ejemplos el *Ficino* de Comanini: por un lado (en páginas 45 y ss.), los *Capricci* de Arcimboldo, mencionados ya en nota 144, concebidos según los principios de la alegoría (el «Otoño», por ejemplo, sólo podía estar formado por frutas; la «Flora», por flores, y cuando se componía un rostro humano con figuras de animales, el elefante tenía que formar la mejilla, porque ésta, a causa del rubor, era considerada como sede de la vergüenza, y, por otra parte, al elefante ya se le distinguía como «vergonzoso» en el *Physiologus*); por otro (en págs. 252 y ss.), la interpretación realmente divertida (que ya rechazó Lor. Pignoria) de un relieve de Mitra tomado por una «Alegoría de la perfecta agricultura»: Mitra con su gorro frigio es un «contadino giovane», el toro sacrificado representa la tierra arada, la serpiente, la prudencia que precisa el agricultor para realizar bien y a tiempo todas sus ocupaciones; Cautes y Cautopates son el día y la noche (obsérvese cómo esta interpretación totalmente infundada acierta casualmente algunos aspectos históricamente «correctos» para nosotros), y en cuanto al Escorpión no se sabe si, por su sueño invernal, alude a la fuerza generadora de la tierra o si alude al rocío por su vida en la humedad nocturna. Los *Capricci*, de Arcimboldo, por lo demás son ya mencionados por Lomazzo (*Idea del Tempio* cap. 37, págs. 137 y ss.) y parecen tener sus precursores en caricaturas del tipo de la conocida medalla fálico-satírica de Paolo Giovio.

[239] Cfr. M. Dvořák, «Jahrbuch für Kunstgeschichte» I (XV), 1922, págs. 22 y ss.

peripatética y la otra gracias a la filosofía neoplatónica); ambas volvieron a expresarse en los pensamientos y en las representaciones de inteligencias sobrenaturales, de las que el hombre sólo puede tomar parte mediante la concesión inmediata de la gracia divina. Separado de la naturaleza, el espíritu del hombre se refugia en Dios, con un sentimiento de triunfo y a la vez de pobreza, que se refleja en las figuras y en las posturas, tristes y al mismo tiempo soberbias, de las representaciones manieristas en general, y del que la propia Contrarreforma no es sino una expresión más.

El Clasicismo

El Clasicismo, que desde la mitad del siglo XVII alcanzó cada vez mayor importancia en el ejercicio práctico del arte y un dominio casi indiscutible en el campo teórico[240] (ya que las tendencias específicamente pictóricas, que caracterizan el primer Barroco y que también influyeron en las escuelas antibarrocas mucho más de lo que ellas mismas confesaron, sólo fueron admitidas por los teóricos del arte excepcionalmente y de mala gana, incluso aunque su intérprete fuera un Bernini), el Clasicismo, con respecto al Manierismo, no se sintió muy distinto de como el Renacimiento se había sentido con respecto a la Edad Media. Igual que Villani, Ghiberti, Manetti y Vasari habían visto al arte perfecto de la Antigüedad, suplantado por formas artísticas decadentes, bizantinas o góticas distanciadas de la naturaleza y de la belleza, resurgir después a una nueva vida al comienzo de su época a causa de una nueva relación con la Antigüedad y de un nuevo acercamiento a lo real[241], así también la historiografía del siglo XVII, después de la desaparición de los grandes maestros, sobre todo de Rafael, ya casi divinizado, fue testigo de una tremenda decadencia de la que sólo los Carracci trataron de salvar al arte.

---

[240] Sobre la eventual oposición al culto de Rafael, indisolublemente ligado al clasicismo, cfr. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde* VIII, págs. 6 y ss., y, sobre todo, el interesante trabajo de O. Kutschera-Woborski en «Mittlg. d. Ges. f. vervielfält. Kunst», 1919, págs. 9 y ss.

[241] Cfr. págs. 41 y ss. y nota 95.

Y el reproche que se les hace a ambos períodos de decadencia viene a ser esencialmente el mismo: la falta de esa base que confiere el estudio de la naturaleza, motivada —o en cualquier caso manifestada— por la imitación de otros maestros evitando la toma inmediata de contacto con el objeto real[242], y por una producción artística distanciada de lo real, basada en la mera «praxis» en vez de en el estudio serio, y en la fantasía, en vez de en la contemplación de lo concreto.

La posición de la teoría del arte del clasicismo se diferenciaba solo en un aspecto de la del Renacimiento: mientras que ésta había combatido (como se deduce claramente de sus premisas históricas) sólo contra *una* forma de degeneración artística, la falta de estudio y de observación de la naturaleza[243], el clasicismo no sólo se guarda del «*dipingere di maniera*»[244] (en el sentido aún hoy en uso), sino que con la misma energía protesta contra otra escuela artística, en la que se reconocía un extremismo igualmente nocivo, pero en sentido opuesto: contra el «naturalismo» caravaggesco. Realmente se intentaba comprender el arte de Caravaggio (de cuyos elementos antinaturalistas se

---

[242] Cfr. nota 96.

[243] También la teoría renacentista se opone sistemáticamente al «realismo» meramente imitativo, pero lo hace casi poniendo el postulado de lo Bello —cosa evidente, sobre todo en Alberti (cfr. notas 101 y 134)— como rectificación o precaución con respecto a la exigencia de verdad. En el origen principalmente se hizo hincapié —como es natural— en la polémica contra la «antinaturaleza» medieval: hasta la anécdota de las vírgenes crotoniatas es esgrimida por Alberti no en contra de los «realistas», sino de aquellos «que creen poder crear de su propia invención algo bello».

[244] Para el término «*maniera*» cfr., por ejemplo, además de los párrafos de Bellori (cit. en apéndice II), Fil. Baldinucci, *op. cit.*, XXI, pág. 122: «y en cualquier otro, exceptuando a Miguel Angel, Rafael y Andrea del Sarto, se advierte a veces algo de ese *defecto* que se llama "*Maniera*" o "*Ammanierato*", que es lo mismo que *debilidad* de inteligencia y además de la mano en la *obediencia a lo verdadero*.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Así, en la carta del marqués Giustiniani, mencionada en nota 245 (Bottari, *Raccolta* VI, pág. 250): «Decimos que es el modo de *pintar, como dicen, "di maniera"*, o sea, que el pintor con mucha práctica en el dibujo y en colorear, realiza en pintura de *su fantasía, sin ningún modelo*, lo que tiene en la imaginación..., modo en el que en nuestra época han pintado Barocci, Romanelli, Passignano y Giuseppe d'Arpino..., y de este modo muchos otros hicieron al óleo obras muy bellas y dignas de alabanza.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Este significado específico del término «maniera», en el sentido de un arte *extraño o lejano a la naturaleza*, no es, sin embargo, el original; al principio la «maniera» (di fare) no significa más que el procedimiento del trabajo, de tal forma que se habla de «maniera buona», «cattiva» o «goffa», y por lo regular se utiliza esta expresión cuando se quiere denominar los caracteres artísticos peculiares de una época, de una nación o de un maestro determinados: «maniera antica», «maniera moderna», «maniera greca», «maniera tedesca», «maniera di Donatello» (sentimos no haber podido consultar el trabajo de John Grace Freeman, *The maniera of Vasari*, Londres, 1867).

Las declaraciones de Bellori, Baldinucci y Giustiniani ya nos muestran que el siglo XVII había comenzado a dar un contenido propio al hasta entonces insulso término «maniera», de modo que éste, que anteriormente sólo podía ser utilizado unido a un adjetivo o un genitivo, cobra a partir de ahora autonomía propia; «dipingere di maniera» significa ahora *pintar de memoria* o, para no salirnos de la comparación, *pintar de pulso;* y sólo esta emancipación del modelo real —y no precisamente una imitación de otros maestros— caracteriza a los «manieristas» en el sentido literal originario (así también Goethe: «él se inventa una manera propia, crea un lenguaje propio, para poder expresar de una forma personal lo que el alma ha captado, para poder dar a un motivo que ya ha expresado más veces, una forma propia característica, sin tener a la *propia Naturaleza como modelo ante sus ojos* al volver a repetirlo, pero conservando sin embargo su vivo recuerdo»).

hacía caso omiso la mayoría de las veces[245]) en su necesidad histórica («sin duda Caravaggio fue útil a la Pintura, ya que apareció en una época en la que, no estando muy de moda lo natural, se realizaban las figuras según la práctica y la fantasía, satisfaciendo más al sentido de la belleza que de la verdad»[246]), pero el pintor, que juzgaba el valor de sus compañeros de arte sólo por su capacidad de reproducir lo natural[247], y que consideraba igual de difícil y meritoria la buena ejecución de una composición floral y de una pintura de historia[248], ahora parecía haber pecado imperdonablemente por lo contrario: pobre de espíritu inventivo[249], sujeto exclusivamente al modelo

---

Dentro de aquella teoría clasicista que condenaba todo lo *subjetivo* y *fantástico*, y que, aun con todas las posibles exhortaciones al «idealismo», reclamaba del arte «naturalidad» y una «veracidad» basada en la visión concreta, aquella expresión de «maniera», con su particular significado de creación que se aleja de la naturaleza, tuvo que cargarse con ese sentido peyorativo que ha perdurado hasta nuestros días. Y quizá precisamente este valor negativo del concepto de «maniera», que parece haberse madurado en el ambiente del que formaba parte Bellori (en Giustiniani el sentido reprobatorio aún está totalmente ausente, mientras que Bellori y Baldinucci hablan ya expresamente de «vitio», «difetto» y «ammanierato»), precisamente este valor negativo explica esa necesidad que ahora se abre camino en la teoría del arte, de buscar otro término de valor indiferente que no expresase más que las creaciones artísticas de una época, de un pueblo o de un autor, en lugar del término «maniera», que ya se había convertido en expresión de censura. Y en ese mismo círculo de Bellori, que había convertido el término en un insulto, fue seguramente donde se dio aquel paso que nos parece tan natural, pero que en realidad no fue dado hasta la mitad del siglo XVII, de tomar de la poética y la retórica el término de «estilo», y aplicarlo a las obras de las artes figurativas; cfr. las máximas de Poussin recopiladas en la *op. cit.* de Bellori, págs. 460 y ss.: «De la Materia, del Concepto, de la Estructura y del *Estilo*... El estilo es una manera y maña personal de pintar y dibujar, nacida del talento personal de cada uno en la aplicación y tuilización de las ideas; estilo, manera o gusto que se obtiene de la naturaleza y del ingenio.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Aquí la palabra «estilo» es utilizada, por primera vez al parecer, para indicar la manera representativa individual que hasta ahora había sido designada con el término «*maniera* particolare»). La aceptación del término, nuevo para las artes figurativas, se fue generalizando con bastante lentitud, sobre todo fuera de Francia: en Alemania, por ejemplo, Joh. Fr. Christ utiliza todavía la expresión «gôut» (cfr. «gusto» de Poussin), y la palabra «estilo» sólo se afirmó definitivamente con Winckelmann.

[245] En contra de esto es interesante una carta del marqués Vinc. Giustiniani (Bottari, *Raccolta* VI, págs. 247 y ss.), que, en cambio, vio en el arte de Caravaggio una fusión entre el «dipingere di maniera» y el «dipingere con avere gli oggetti naturali d'avanti», por lo tanto, la más alta forma de la pintura. El párrafo, muy significativo para la práctica y la formación artística de la época, distingue 12 «grados» o «modos» de la pintura: 1.° Copia mecánica con «spolveri», 2.° Copia libre basándose en la simple observación o con la ayuda de aparatos ópticos como la «graticola» (adoptada por Alberti). 3.° Dibujo del natural, de todo lo que se presenta a la vista, pero especialmente de las estatuas antiguas y modernas y de buenos cuadros. 4.° Estudios individuales de cabezas, manos, etc. 5.° Representación pictórica de flores u otros pequeños objetos («y Caravaggio dijo que tanto trabajo le llevaba hacer un buen cuadro de flores como uno de figuras» [*N. del T.*: en italiano en el original.]) 6.° Representaciones arquitectónicas y pintura de perspectivas. 7.° Invención de grandes motivos, especialmente pintura de paisaje, ya sea a la manera grandiosa de Tiziano, Rafael, Carracci y Reni, o a la minuciosa del Civetta, Brueghel o Bril. 8.° Grutescos. 9.° Pintura o grabado «con furore di disegno e d'istoria data dalla Natura» (Polidoro da Caravaggio y Tempesta). 10. «Dipingere di maniera» (cfr. nota anterior). 11. Copia del modelo. 12. Unión del 10 y 11 grados, alcanzada sólo por los grandes maestros, y en la época actual por Caravaggio, Carracci, Guido Reni y otros.

[246] Bellori, *op. cit.*, pág. 212.

[247] Bertolotti, *Artisti Lombardi a Roma*, 1881, II, pág. 59.

[248] Carta del marqués Giustiniani, cit., nota 245.

[249] Tal es el veredicto de Bernini, Chantelou, *op. cit.*, pág. 190.

natural, se habría conformado con reproducir, sin ningún tipo de selección, cualquier clase de objetos en su aspecto exterior, incluso defectuoso[250], «un gran soggetto ma non ideale»[251].

Si la teoría del arte del primer Renacimiento había tenido que combatir ante todo el distanciamiento de la naturaleza y había podido, en lo que a esto respecta, sentirse en plena armonía con las verdaderas tendencias artísticas de la época, la teoría del arte del clasicismo, en cambio, tuvo que disputar una lucha en dos frentes, lucha que no sólo la enfrentaba con el arte del pasado, sino en muchos aspectos, también con el arte de su propia época[252], y que le obligaba a una doble postura defensiva: si se trataba de demostrar que ni los manieristas ni aquellos «que se vanagloriaban del nombre de naturalistas»[253], estaban en lo justo, y que, en cambio, la salvación del arte había que buscarla en un justo medio del que el arte de la Antigüedad aparecía, naturalmente, como exponente infalible en cuanto que no era «naturalista», pero que, precisamente en virtud de aquellos cánones que le limitaban a una realidad «ennoblecida» y «purificada», era verdaderamente «natural»[254].

El hombre que trató de establecer sistemáticamente esta tesis en un discurso académico pronunciado en 1664, que sirvió después de introducción a sus «Vite», es el investigador del arte y el arqueólogo más importante de su época, y, por tanto, no ya un artista que escribe ocasionalmente, sino, como diríamos hoy, un «crítico»: Giovanni Pietro Bellori, hombre de gran reputación no sólo en el mundo académico italiano, sino también en el francés[255]. Pero el concepto que sirve no sólo de apoyo, sino también de base a su tesis es de nuevo el concepto de Idea, que encuentra aquí su última y, en cierto modo, definitiva expresión[256].

---

[250] Bellori, cita de pág. 126.

[251] Luigi Scaramuccia, *Le finezze de'Pennelli Italiani*, 1674, pág. 76: «Este Hombre era un gran motivo, pero no Ideal, lo que quiere decir que no sabe hacer nada sin el natural delante.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Cfr. también, por ejemplo, Giov. Baglione, *Le Vite de'Pittori, Scultori ed Architetti*, 1642, pág. 138: Caravaggio tiene una buena «maniera que había tomado coloreando del natural, aunque en la representación de las cosas no tenía mucho juicio para elegir lo bueno y dejar lo malo» [*N. del T.*: en italiano en el original], o Scannelli, *op. cit.*, pág. 52 y ss.: «provisto de especial talento, con el que en sus obras ofrecía a la vista una extraordinaria y singular imitación de la realidad, y no inferior y hasta quizá superior a cualquier otro en imprimir fuerza e importancia al cuadro, pero privado de la base necesaria del buen dibujo, se dio a conocer después falto de invención y como *desnudo de toda bella idea*, gracia, decoro, Arquitectura, Perspectiva y otros similares fundamentos convenientes». [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[252] Bellori es el que pronunció las palabras de «corruzione di nostra età»; creía que había que volver a luchar por conseguir todo lo que había conquistado el Renacimiento.

[253] Bellori, cit. en pág. 126.

[254] Así Bellori, cit. en pág. 127: Los pintores y escultores deben dirigirse a la Antigüedad como guía de la naturaleza, los arquitectos como ejemplo en contra del arte barroco moderno «a la» Borromini. Sobre la frase de Goethe: «la Antigüedad pertenece a la naturaleza, y cuando le dirige la palabra, a la naturaleza natural», cfr. Panofsky, *Dürer§ Stellung zur Antike*, «Jahrb. f. Kunstgeschichte» I (XV), 1922, págs. 43 y ss. (editado también en separata).

[255] Cfr. Schlosser, *Materialien* VII, págs. 11 y ss., y recientemente Kutschera-Woborsky, *op. cit.*, págs. 22 y ss.

[256] El juicio de Walzel (*op. cit.*, pág. 5): «Dondequiera que aparezca la tendencia a Rafael (o sea, el dictum de la "certa idea"), ésta se vuelve hacia el arte naturalista» ha de ser completado

El tratado «*La Idea del Pittore, dello Scultore e dell Architetto*»[257] comienza con una introducción de auténtico carácter neoplatónico: el espíritu creador eterno generaría, en profunda autocontemplación, las imágenes originales y los modelos de todas las criaturas, las Ideas. Sólo que, mientras que las esferas celestes, no sujetas a mutaciones, expresan estas Ideas con pureza y belleza absolutas, los objetos terrenales, a causa de la irregularidad de la materia, aparecen sólo como imágenes deformadas e impuras de esas Ideas; así, por ejemplo, la belleza de las criaturas humanas se convierte con demasiada frecuencia en fealdad y deformidad. Por tanto, le corresponde al artista la tarea que cualquier metafísica neoplatónica le atribuiría: también él, «a imitación del Sumo Artista», debe llevar dentro de sí una imagen pura de la Belleza, a cuya semejanza puede ser «corregida» la naturaleza.

Y hasta aquí los postulados de Bellori habrían podido hallarse también en Lomazzo o en cualquier otro teórico neoplatónico de la época manierista, pero entonces surge una ruptura imprevista: a aquella Idea inmanente al espíritu del artista no le corresponde ni un origen ni un valor metafísicos (ya que, si no, se habría dado paso a aquella reprobable opinión según la cual el artista no necesitaba en absoluto la contemplación de la realidad sensible, o sólo precisaba de ella para animar y aclarar sus propias imágenes interiores), sino que *la Idea artística en cuanto tal proviene de la contemplación de lo sensible;* sólo que se manifiesta en ella en una forma sublimada y purificada. «Mediante una selección entre las bellezas naturales, supera a la naturaleza», y, como está escrito en el epígrafe de toda la obra, ella es lo verdadero en un aspecto sublimado: «Originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte» (procedente de la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte). Y hasta una sentencia de Platón tiene que soportar el servir —mediante la alteración de su verdadero significado[258]— para demostrar que la Idea no es otra cosa que «una perfecta cognición de la cosa, que comienza en la contemplación de la Naturaleza». Vemos, por tanto, cómo la doctrina de las Ideas de Bellori, después de aquel arrebato neoplatónico, vuelve a orientarse hacia aquella concepción según la cual la Idea no habita en el hombre *a priori*, sino que es adquirida *a posteriori* mediante la contemplación de la naturaleza («la Idea es el resultado de la experiencia», como dijo Goethe); y sólo en base a esta nueva interpretación puede el autor sostener la lucha también en el otro frente. Hay que condenar a los «Naturalistas» que no se forman ninguna Idea y que, «confiando en el modelo», copian servilmente hasta los defectos de los objetos naturales[259]; pero también

---

en cuanto que Bellori, y con él toda la teoría clasicista, lo esgrimió no sólo contra el «naturalismo», sino también contra el «manierismo».

[257] La *Idea* de Bellori, como documento fundamental de la concepción artística del clasicismo, está reproducida *in extenso* en el apéndice II.

[258] Cfr. pág. 126, nota 35.

[259] Cfr. los documentos relativos en el apéndice II. Sobre los dos conceptos de «pittori icastici» y «pittori fantastici» cfr. anteriormente nota 144. Bellori se apropia (igual que Junius) del concepto erróneo de Comanini (cfr. nota 144), pero se distingue sustancialmente de éste en cuanto que ahora rechaza *del mismo modo* a los «pittori fantastici» y a los «pittori icastici», los «facitori

hay que condenar a aquellos que «sin conocer la verdad» reducen la facultad artística a un simple ejercicio y, despreciando el estudio de la naturaleza, pretenden trabajar «di maniera» o siguiendo una simple «Idea fantástica», como se dijo una vez. Desde este punto de vista se comprende que Bellori, para su definición del concepto de Idea, más que a los testimonios de platónicos y neoplatónicos auténticos, se remitiera a los postulados de aquellos artistas y teóricos del Renacimiento, como Rafael, Alberti y el propio Leonardo da Vinci, que fueron seguidores de la naturaleza; también se comprende que creyera deber introducir en una conocida proposición de Cicerón (que siempre, incluso en Melanchton, había sido interpretada correctamente) algunas importantes modificaciones para poder adaptarla a un nuevo concepto: donde en Cicerón dice (en el texto de Victorius utilizado por Bellori) que las obras de arte ostensibles a la vista se refieren a una imagen interior pensada (*«cuius ad ex cogitatam speciem referuntur ea, quae sub oculos cadunt»*), en la traducción de Bellori dice que los *objetos naturales* visibles se *asemejan* a una representación interior *imaginada* (*«alla cui immaginata forma imitando si rassomigliano le cose, che cadono sotto la vista»*). En Cicerón la Idea *excluye* cualquier contemplación sensible; en Bellori, en cambio, se une a ella; en el primero, *la obra de arte* visible se relaciona con la Idea como con algo superior; en el segundo, el *objeto natural* puede adecuarse a la Idea como de igual a igual.

Si el arte clasicista se puede definir como un arte clásico que, después de un pasado alejado del ideal clásico y fuera ya del ámbito de un mundo clásico, ha tomado conciencia de su propia esencia, lo mismo puede decirse de la teoría artística clasicista, tal y como la encontramos en Bellori: igual que su postulado de una transacción intermedia entre imitación de la naturaleza y superación de la naturaleza no había sido desconocido para la teoría artística del Renacimiento, pero sólo había sido elevado expresamente a programa por Bellori, también su doctrina de las Ideas es, en cuanto al contenido, casi idéntica a la del Renacimiento, sólo que ahora, frente a las doctrinas manierista y naturalista, aparece formulada por primera vez en modo explícito y ya basada en demostraciones históricas y filosóficas. A la metafísica del Cinquecento tardío, que trataba de resolver en Dios la oposición entre sujeto y objeto, sigue de nuevo una concepción que intenta armonizar de manera *inmediata* el sujeto con el objeto, el espíritu con la naturaleza; y frente a la *Omnipotencia Divina* quiere volver a imponer *la capacidad de conocimiento* del hombre. Pero ya no se podía dejar de tener en cuenta el extravío del conocimiento humano: al igual que la doctrina artística del Renacimiento, la doctrina artística del clasicismo también afirma que la Idea no es sino una visión de la naturaleza «purificada» por nuestro espíritu; pero mientras que aquélla, como vimos, había encontrado ya esta solución al problema del sujeto-objeto, incluso antes de que el problema hubiera sido formulado expresamente como tal, esta última, en cambio, después que el pasado inmediato había dejado que se agudizara este problema, debía ahora

---

di ritratti», como él dice, utilizando esta expresión tan poco lisonjera, mientras que Comanini todavía daba su placet a los representantes de la representación «icástica».

ocuparse, para dar a la solución antigua una fórmula nueva y programática, de fundamentarla sistemáticamente (y de aquí deriva también el planteamiento cosmológico neoplatónico) y de defenderla polémicamente contra otras formas de pensamiento presentes y pasadas.

Así se comprende que aquella misma doctrina de las Ideas, que hasta entonces no había encontrado su expresión más que en las proposiciones esporádicas y aisladas de Alberti, Rafael o Vasari, fuera elevada a «sistema» ahora en la época del clasicismo; el tratado de Bellori, que por su parte resumía la opinión de un vastísimo círculo de artistas y teóricos, y que ya por su tamaño y por el aparato filosófico e histórico[260] se daba a conocer como una proclamación programática, en realidad no manifiesta otra cosa que aquel concepto de la Idea que se tenía en el Renacimiento clásico, pero ahora lo conforma tal y como entrará en la crítica francesa y alemana[261] y como

---

[260] Los textos antiguos que no pertenecían aún al dominio de la teoría del arte fueron tomados por Bellori en su mayor parte de la compilación editada en 1637 de Franciscus Junius, *De pictura veterum* (sobre todo del cap. I, § 3, y del cap. II, § 2), que también Hoogstraten *(op. cit.*, VIII, 3, págs. 286 y ss.), entre otros, utiliza mucho.

[261] Bellori, no sólo como estudioso de la Antigüedad, sino también como teórico del arte, fue el «precursor de Winckelmann»: la doctrina de la "Belleza ideal" de Winckelmann, tal y como él la expresa en la *Historia del Arte de la Antigüedad (Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 2, §§ 33 y ss.), coincide totalmente —hasta en el rechazo del neoplatonismo, que aquí está algo más acentuado, quizá más que por la influencia de Shaftesbury, por la de Rafael Mengs— con el contenido del «*Idea*» de Bellori, al que también debe el conocimiento de las cartas de Rafael y de Guido Reni, y que cita expresamente entre sus fuentes en las *Anmerkungen z. Gesch. d. Kunst d. Altertums*, 1767, pág. 36.

Tanto más digno de destacar es cómo, por el contrario, la doctrina de la Belleza de Poussin diverge de la de Bellori, mostrándose *auténticamente neoplatónica:* mientras que el gran arqueólogo alemán toma el pensamiento de Bellori, después de haber muerto éste, y lo desarrolla, el gran pintor francés, que vivió en estrecha relación personal con Bellori, tomó su teoría de la Belleza casi textualmente del Comentario al Simposio de Ficino, o de la *Idea del Tempio della pittura* de Lomazzo (sobre la que podría haber llamado su atención el traductor de Lomazzo, Hilaire Pader, al que él conocía mucho): tan indestructible era la fascinación de esta metafísica neoplatónica que ni siquiera la clarividente inteligencia del gran clasicista francés se pudo sustraer a ella. A continuación siguen las frases de Poussin (que deben compararse con los párrafos de Ficino y Lomazzo citados en el apéndice en págs. 113 y ss.) (Bellori, *op. cit.*, págs. 461 y ss.): «De la idea de la Belleza. La idea de la Belleza no desciende a la materia que no esté lo más preparada posible; esta preparación consiste en tres cosas: en el orden, en el modo y en la especie o forma. El orden significa la distancia entre las partes, el modo se refiere a la cantidad, la forma consiste en las líneas y en los colores. No basta el orden y la distancia entre las partes, y que todos los miembros del cuerpo tengan su sitio natural, si no se añade el modo, que dé a cada miembro el tamaño debido en proporción al cuerpo, y si no concurre la especie, para que las líneas estén hechas con gracia y con agradable armonía de luces y sombras. Y de todo esto se deduce claramente que la belleza está totalmente alejada de la materia del cuerpo, y jamás se acerca a él si no está dispuesta con estas preparaciones incorpóreas.» Y termina: «Y aquí se concluye que la Pintura no es más que una idea de las cosas incorpóreas, aunque muestre los cuerpos representando sólo el orden y el modo de las especies de las cosas, y que está más atenta a la idea de la belleza que a todas las demás.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Conclusión que resulta evidente, mientras que se considere el arte como el realizador designado de la que en las frases precedentes es denominada «Bellezza» —cosa que por lo menos en Ficino, como ya sabemos, aún no se había producido—. También se ve aquí con cuánta precaución han de ser consideradas las proposiciones de los artistas teorizadores: desde luego una tesis de este tipo es de por sí de capital importancia —y aún más importantes son los desarrollos individuales de tales tesis—, pero se requiere un detenido examen antes

—a pesar de las protestas del «*Sturm und Drang*» y del romanticismo y de la despiadada crítica de Rumohr— sobrevivirá hasta los umbrales de nuestra época actual. «*Originata dalla natura supera l'origine e fassi l'originale dell'arte*»: sólo con estas palabras fue sellada la transformación de la *Idea* en «*Ideal*»[262]; «Guerra a los Naturalistas» y «Guerra a los Manieristas»: sólo así quedó definido el programa de la «Estética idealista» en su sentido actual.

Con esta postura, que combatía al mismo tiempo contra la metafísica y contra el empirismo, se explica el singular carácter polémico y normativo de la concepción estética clasicista[263], que precisamente a través de esta doble lucha había llegado a la conciencia de sí misma; así se explica también la afirmación (que ni siquiera la doctrina estética del manierismo había acentuado con tanta energía) de que el arte, igual que precisa necesariamente de la naturaleza como sustrato o material para el proceso de sublimación que le corresponde llevar a cabo, también es necesariamente *superior* a la naturaleza «común», aún no sujeta a este proceso de sublimación[264]; y también se explica la afirmación de que la simple imitación de esa naturaleza ha de ser siempre considerada de valor absolutamente inferior. Incluso un Lomazzo (y no digamos ya Zuccari o los teóricos de la generación anterior), aun con todas las exaltaciones neoplatónicas a la Belleza, se atiene al criterio que aprecia la fiel imitación de la naturaleza[265]. Ahora, y sólo ahora, se llega a comprender por primera vez que idealismo y naturalismo, estudio de la Antigüedad y estudio de los modelos, son oposiciones lógicas; ahora, y sólo ahora, la comparación del arte con un «Mono imitador de la naturaleza» adquiere ese significado condenatorio que, por ejemplo, tiene también en Winckelmann. Bellori no se cansa de acumular demostraciones de que el hombre pintado

---

de atribuir a proposiciones del tipo de aquella de Poussin el valor de «concepciones teoréticas independientes» del artista en cuestión, y de aducirlas sin más como explicación de sus tendencias artísticas (así, K. Gerstenberg, *Die ideale Landschaftsmalerei*, 1923, pág. 108); Fränger, en cambio (*op. cit.*, pág. 33), va demasiado lejos cuando, desconociendo las relaciones entre la doctrina de Poussin y la metafísica de Ficino (o, si se quiere, de Lomazzo), sólo ve en ella el rechazo del platonismo «difundido por todas partes», y, en consecuencia, también interpreta erróneamente el concepto de la «preparazione», sólo comprensible a través de la doctrina de las influencias místicas entre el mundo sublunar y translunar.

[262] Sobre el concepto de «Ideal» cfr. recientemente Cassirer, *op. cit.*, y además Schlosser, *Materialien...* passim, y «*Jahrbuch* d. Kunstslgn. d. Allerh. Kaiserh.» XXXIX, 1910-11, pág. 249. Naturalmente, Bellori no es tan poco perspicaz como para presentar el ideal como *simplemente* omnivalente, o sea, indiferente, sino que éste está más bien individualizado en cuanto que la Idea es una representación genérica que, aun conteniendo —en su género— un valor universal, conduce a una expresión «modélica» de los tipos determinados, ya sean éstos manifestaciones habituales (el fuerte, el gracioso, el fogoso) o actuales (la cólera, la tristeza, el amor).

[263] Quizá, aún más acentuado que en el propio Bellori, este carácter intolerante se revela en los teóricos franceses, como Félibien, Du Fresnoy, Fréart de Chambray (cfr. Fränger, *op. cit.*, y sobre todo A. Fontaine, *Les doctrines d'art en France de Poussin à Diderot*, 1909). En cambio surge ahora por primera vez el contraste entre los «modernistas», como Charles Perrault, los que sienten «pintorescamente», como Philippe de Champaigne, y, sobre todo, los «*amateurs*», como Roger de Piles (cfr. Schlosser, *Materialien z. Quellenkunde* IX, págs. 28 y ss.).

[264] Cfr. también el gran *Discorso Academico* de Bernini del 5 de septiembre de 1665 (Chantelou, *op. cit.*, pág. 134).

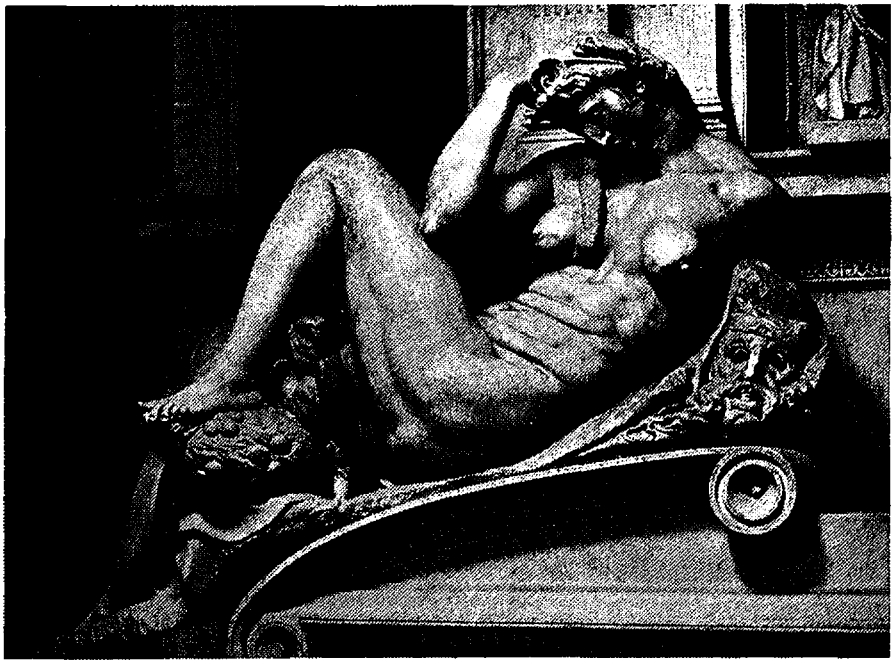
[265] Lomazzo, *Trattato* I, 1, pág. 19; cit. por Birch-Hirschfeld, *op. cit.*, pág. 22. Allí aparece hasta la expresión «simia della natura» (naturalmente en sentido laudatorio).

o esculpido es —o al menos puede y debe ser— *más perfecto que el natural*. Se citan todos los artistas que decían no haber podido encontrar en la naturaleza ningún ejemplo de belleza perfecta, y muchos párrafos poéticos en los que se ensalza la sublime belleza de una criatura viviente, comparándola con una pintura o una escultura; y tiene verdadera gracia que al relato homérico sobre los orígenes de la Guerra de Troya se le objete que Helena, al no ser más que una mujer real, no podía ser lo suficientemente bella como para promover una conflagración decenal. Homero, para ennoblecer el «*soggetto*» de la guerra de Troya y al mismo tiempo adular a los Griegos atribuyéndoles una mujer de tan perfecta belleza, habría supuesto como objeto de la lucha a la verdadera Helena, pero en realidad la guerra no habría surgido por la belleza, necesariamente imperfecta, de una mujer real, sino por la perfecta belleza de una estatua que Paris habría raptado llevándosela a Troya. También en la Antigüedad el mito del rapto de Helena fue puesto en duda (ésta, como dice, por ejemplo, Dion Chrysostomos, habría sido entregada a Paris como legítima esposa)[266], pero lo que jamás pudieron soñar los antiguos es que llegaría una época en la que el mito sería impugnado basándose en el argumento de que sólo una obra de arte, más bella que cualquier mujer real, podía servir de recompensa adecuada a diez años de lucha.

En resumen, se puede decir que sólo el Clasicismo elaboró la doctrina de las Ideas en el sentido de una estética normativa: el período clásico, más que con una filosofía normativa sobre el arte, corre parejas con una teoría constructiva del arte; el Manierismo, ni con una ni con otra, sino con una metafísica del arte de carácter especulativo. Podríamos sentirnos tentados a prolongar estos paralelismos hasta la época más reciente, ya que, en consecuencia, al impresionismo moderno está ligada una doctrina estética que, por un lado, ha tratado de profundizar en la psicología de la «visión» artística y, por otro, en la psicología del «pensamiento» artístico, mientras que el expresionismo, ligado al Manierismo en más de un aspecto, es acompañado por una singular especulación que utiliza multitud de términos psicológicos como «expresión» o «experiencia», pero que, en realidad, se repliega dentro de los límites en los que se había mantenido el pensamiento estético del siglo XVI, es decir, en una metafísica del arte que trata de hacer derivar el fenómeno de la creación artística de un principio suprasensible y absoluto o, como hoy gusta decir, «cósmico».

---

[266] Dion Crisóstomo, *ὑπὲρ τοῦ Ἴλιον μὴ ἁλῶναι*, ed. J. de Arnim, *op. cit.*, págs. 115 y ss.



Miguel Angel y Durero

Tras los estudios de Ludwig von Scheffer[267], Borinski[268] y Thode[269] no hay ya necesidad de discutir que la visión del mundo expresada por Miguel Angel en sus poesías está inspirada esencialmente en la metafísica neoplatónica que, tanto directa como indirectamente (directamente por su familiaridad con Dante y con Petrarca e indirectamente por la incontestable influencia de los círculos humanistas florentinos y romanos), se había abierto camino en su pensamiento.

Ni Condivi cuando, con su característica ingenuidad, refiere haber oído decir a muchos competentes en la materia —ya que él desconocía a Platón— que lo que Miguel Angel hablaba sobre el amor no era más que lo que estaba escrito en Platón[270], ni Francesco Berni, cuando escribe:

«Ho visto qualche sua composizione,
Sono ignorante, e pur direi d'havelle
Lette tutte nel mezzo di Platone»[271],

[267] *Michelangelo, eine Renaissancestudie*, 1892.
[268] *Die Rätsel Michelangelos*, 1908.
[269] *Michelangelo* II, 1903, sobre todo págs. 191 y ss.
[270] Condivi, *op. cit.*, cap. 56, pág. 204.
[271] Karl Frey, *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti*, 1897, núm. CLXXII (= Ces. Guasti, *Le Rime di Michelangelo Buonarroti*, 1863, pág. 291).

vienen a decir gran cosa. Igual que Petrarca en una *canzone*[272] —que, por cierto, también sirvió de modelo a Miguel Angel— ve irradiar de los ojos de Laura la luz que le señala el camino hacia el Cielo, también Miguel Angel, al ver a la amada, se siente elevado hacia Dios[273], y proclama repetidas veces que la belleza terrenal no es más que el «velo mortal» a través del cual reconocemos la Gracia divina, y que nosotros la amamos y debemos amarla sólo en cuanto que refleja lo Divino[274] (así como, a la inversa, es el único camino por el que podemos acceder a la contemplación de lo Divino)[275], y que la visión de la perfección corpórea eleva al «ojo sano» a alturas celestiales[276]. El concepto de la *ἀνάμνησις*[277] le resulta tan desconocido como los mitos de las almas aladas[278] y de la transmigración de las almas[279], y expresa bajo nuevos aspectos el contraste entre el amor sensual que domina al alma y el Eros platónico por excelencia[280]. No es ninguna casualidad que fuera precisamente Miguel Angel el que le restituyó aquel significado simbólico-moralista que había tenido en Plotino y en el neoplatonismo tardío al concepto —de por sí no específicamente neoplatónico y convertido ya en habitual en la teoría del arte de su época— de que la obra plástica resulta de la «supresión de lo superfluo»[281]. El extraer la forma pura de la masa de piedra bruta le parece siempre el símbolo de una *κάθαρσις* o de un Renacimiento[282]; de una *κάθαρσις* que realmente no es ya, como en Plotino, una autopurificación, sino que (y este pasaje no proviene de los antiguos, es más, es específicamente miguelangelesco) sólo puede realizarse en virtud de la influencia, llena de gracia, de la «Donna»:

«Si come per levar, Donna, si pone
In pietra alpestra e dura
Una viva figura,
Che là più cresce, u'più la pietra scema:
Tal alcun'opre buone,

---

[272] Petrarca I, Canzone IX:

«Gentil mia Donna, io veggio
Nel mover de'vostr'occhi un dolce lume
Che mi mostra la via, ch'al Ciel conduce»;

cfr. *Michelangelo*, Frey CIX, 19:

«Veggio co'bei vostr'occhi un dolce lume».

[273] Frey LXIV.

[274] Frey CIX, 105; cfr. entre otros, también, XXXIV, CCII, LXXV. Para la «metafísica de la luz», que aparece aquí citada con mucha frecuencia, cfr. notas 68, 93, 122, así como págs. 52 y ss.

[275] Frey CIX, 99.

[276] Frey XCIV. Sin embargo, de vez en cuando se abre paso la pasión por lo «bello empírico», derribando las barreras de la tradición platónica: Frey CIX, 104.

[277] Frey LXXV.

[278] Frey XCI.

[279] Frey CIX, 24; cfr. Frey CXLVI.

[280] Frey XCI; cfr. Frey XLIII, LXIV, Guasti, pág. 27.

[281] Cfr. anteriormente nota 59. Ya en Alberti (por citar sólo al decano de los teóricos del arte): «Alii solum detrahentes, veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem» (*op. cit.*, pág. 171). El párrafo correspondiente de Vasari ya fue transcrito en otro contexto (nota 157).

[282] Cfr. Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, págs. 169 y ss.

Per l'alma, che pur trema,
Cela il soverchio della propria carne
Con l'inculta sua cruda e dura scorza.
Tu pur dalle mie streme
Parti puo'sol levarne,
Ch'in me non è di me voler nè forza»[283].

Todavía se refiere Miguel Angel, con similar alegorismo, a esta evocación de la figura oculta dentro de la piedra (también de la «*Notte*» dijo en algunas ocasiones que él no la había creado, sino liberado del bloque) en otra poesía:

«Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto,
Ch'un marmo solo in se non circoscriva
Col suo soverchio; e solo a quello arrivà
La man che ubbidisce all'intelletto.
Il mal ch'io fuggo, e'l ben ch'io mi prometto,
In te, Donna leggiadra, altera e diva,
Tal si nasconde; e perch'io più non viva,
Contraria ho l'arte al disiato effetto.
Amor dunque non ha, nè tua beltate,
O durezza, o fortuna, o gran disdegno,
Del mio mal colpa, o mio destino o sorte,
Se dentro del tuo cor morte e pietate
Porti in un tempo, e che'l mio basso ingegno
Non sappia, ardendo, trarne altro che morte»[284]

Igual que el bloque de piedra —viene a decir el soneto más o menos— contiene en sí la posibilidad latente de cualquier figura que pueda imaginar el artista, y que depende de su facultad artística el que ésta se realice de una

---

[283] Frey LXXXIV (cfr. también Frey CXXXIV) y Guasti, pág. 171:
«...Simil di me model di poca stima
Mio parto fu, per cosa alta e perfetta
Da voi *rinascer po'*, Donna alta e degna,
se 'l poco accresce *e mio soverchio lima*
Vostra mercè...»
Semejante interpretación (cfr. nota 59) se podría también comparar con la alegorización —igualmente subjetivo-erótica— de mitos antiguos, característica del *artista* Miguel Angel y de su círculo (cfr. Panofsky, «Jahrb. f. Kunstgeschichte» I (XV), 1922, fasc. 3). En Schiller, que también recogió en algunas ocasiones la comparación del bloque de mármol, esta impronta erótico-subjetiva se inclina de nuevo hacia un significado ético-objetivo: «Un bloque de mármol, aunque sea y permanezca inanimado, puede convertirse en una figura viviente por obra del arquitecto o del escultor; un hombre, aunque viva y tenga un rostro, no por ello tiene un rostro viviente» (*Uber die ästh. Erziehung d. Menschen*, carta 15.ª): Y para un teólogo, Geiler von Kaisersberg, la antigua representación de la ἀφαίρεσις no es utilizada para compararla con el *perfeccionamiento del propio ser*, sino con el de la purificación de la «visio Dei»: «Un escultor, cuando quiere hacer y esculpir una imagen, toma madera de tilo o de otra clase, y no hace otra cosa que *quitar*, esculpiendo siempre..., y de ello resulta una figura bonita y bien acabada. Pero un pintor debe *añadir* si quiere pintar una imagen...» Así debe el devoto «como un escultor» apartar de Dios todo lo concreto perceptible a los sentidos, y, por tanto, imperfecto, ya sean Angeles, Santos, Cielo o tierra, para alcanzar la pura y perfecta visión de Dios (Brosamlein, Estrasburgo, 1517, fol. XLIIII v.).

[284] Frey LXXXIII.

u otra forma, también están latentes en la naturaleza de la amada o del amado[285] tanto el mal como el máximo bien y la misericordia como la muerte, y si se manifiesta una en vez de otra, el único culpable es el talento del «amatore». El pensamiento de que la realidad empírica del objeto amado no sea, para el que es amante en el más alto sentido de la palabra, más que una materia bruta o, en todo caso, el medio o la ocasión para una visión interior en la que se genera el objeto característico del amor o, por así decirlo, la idea erótica, vuelve a corresponder a la concepción neoplatónica[286], y se podría considerar casi genuinamente platónica la interpretación de la esencia de la Idea artística que encontramos aquí expresada. Pero, de hecho, las circunstancias son algo más complicadas. En primer lugar, hay que preguntarse si lo que Miguel Angel llama, aquí y en otras ocasiones, «*concetto*», indicando la representación interior del artista, no corresponde en realidad a lo que, en otras fuentes, estamos acostumbrados a ver designado como «Idea»; a esta pregunta preliminar hay que responder afirmativamente, sobre todo porque la equivalencia de ambos términos era habitual en el lenguaje de la época[287], y, en segundo lugar, porque el propio Miguel Angel (que por lo que parece intentó siempre evitar el término «Idea») utilizó la palabra «*concetto*» como equivalente, distinguiendo siempre rigurosamente entre ésta y la palabra «*immagine*» semejante a ella[288]: «*immagine*» significa, según el sentido literal ya formulado por San Agustín y por Santo Tomás de Aquino, aquella representación que «*ex alio procedit*»[289], es decir, que *reproduce* un objeto ya existente[290]; «*concetto*», en cambio —cuando no está simplemente sustituyendo a «pensamiento» o «esbozo»[291]—, significa la libre representación creadora, que

---

[285] Cfr. Frey LXV.

[286] A otro soneto, en el que es tratado el mismo problema en forma de diálogo entre Eros y el Poeta (Frey XXXII), se le puede aplicar un interesante paralelo de Giordano Bruno: «Creo que no es la figura ni la especie sensible, o inteligiblemente representada, la que conmueve *por sí;* porque mientras uno está mirando la figura que se manifiesta a los ojos, aún no llega a amar; sino que desde el instante en que el *alma concibe* en sí misma esa figura imaginada, ya no visible, sino pensable, ya no divisible, sino indivisible, ya no bajo especie de cosa, sino bajo especie de bueno o bello, entonces nace inmediatamente el amor» [*N. del T.:* en italiano en el original] (*Eroici Furori* I, 4, *op. cit.*, págs. 345 y ss.).

[287] Cfr. nota 143.

[288] La tercera expresión, «forma», frecuentemente utilizada como sinónimo de «Idea» no se tiene en cuenta: en Miguel Angel, o significa simplemente «aspecto» (cfr., por ejemplo, Frey CIX, 61), o, en el sentido de la terminología escolástico-peripatética («anima est forma corporis»), «alma»; así, por ejemplo, en Frey CIX, 105:

«Per ritornar là donde venne fora
L'immortal forma al tuo carcer terreno...»

Esta interpretación (cfr. Scheffler, *op. cit.*, pág. 92, nota 2) viene a ser confirmada por el hecho de que en el mismo contexto la «inmortal forma» puede sustituirse por «alma diva» (Frey CXXIII; cfr. también Frey CIX, 103, líneas 4-6).

[289] Cfr. nota 92.

[290] Así, Frey XXXIV, línea 3; XXXVI, estancia 10, lín. 4; LXII, lín. 3; CIX, 1, lín. 12; CIX, 25, lín. 7; CIX, 103, lín. 2. Además, la palabra «imagine» o «imago» naturalmente adquiere también un sentido concreto refiriéndose a una figura real, pintada o esculpida: cfr., por ejemplo, Frey LXV, lín. 3; CIX, 53, lín. 2; CIX, 92, lín. 3.

[291] Así, Frey CIX, 59, lín. 2; CXLIV, lín. 2.

constituye su propio objeto, de forma que por sí misma puede convertirse en modelo de una representación exteriorizada; expresado escolásticamente, es la «*forma agens*», no la «*forma acta*». Así, el buen artista realiza su obra siguiendo al «*buon Concetto*»[292] y los pensamientos de Dios, que deben ser venerados y amados en el rostro de las criaturas bellas como obras de arte del Creador, son definidos como «*divini Concetti*»[293].

Por lo tanto, no hay duda de que la palabra «*concetto*» en la poesía a la que nos referimos puede ser traducida sin más por la de «Idea». Pero ¿hasta qué punto el sentido que Miguel Angel atribuye a estas palabras aquí y en otros lugares concuerda con el que le atribuyen los neoplatónicos? Afortunadamente poseemos un detallado comentario, admitido por el propio Miguel Angel[294], al soneto «*Non ha l'ottimo artista in se alcun concetto...*», cuyo autor es Benedetto Varchi, el ya mencionado académico florentino[295]. Este comentario, ante todo, confirma lo que ya parecía demostrar la práctica lingüística: «Aquí hay que tomar el "Concetto" de nuestro poeta como equivalente a lo que antes dijimos era llamado *Idea* por los Griegos, *exemplar* por los latinos y *modello* por nosotros; es decir, a aquella forma o imagen —llamada por algunos «*intenzione*»— que tenemos dentro del pensamiento de todo aquello que queremos desear, hacer o decir; la cual, aunque espiritual, es sin embargo causa eficiente de todo lo que se hace o se dice. Como decía el Filósofo en el séptimo libro de la primera Filosofía*: *Forma agens respectu lecti est in anima artificis*»[296].

Pero lo extraño es que Varchi, un gran platónico, interpreta aquí en sentido puramente aristotélico la noción de la esencia de este «concetto» artístico ideal presentado en la poesía miguelangelesca, y su relación con la obra de arte real. Si ya en el párrafo que acabamos de citar recuerda el libro séptimo de la metafísica, más adelante cita hasta el comentario que de este mismo libro realiza Averroes, y toma su formulación: «*Ars nihil aliud est, quam forma rei artificialis, existens in anima artificis; quae est principium factivum formae artificialis in materia*»[297]. Y de hecho, en la poesía de Miguel Angel no hay

---

[292] Frey CIX, 87, lín. 1 y ss.

[293] Frey CXLI, lín. 7. «Imagine» y «concetto» se contraponen clarísimamente en Frey CIX, 50:

«...Negli anni molti e nelle molte prove,
Cercando, il saggio al buon *concetto* arriva
D'una *imagine* viva,
Vicino a morte, in pietra alpestra e dura.»

El «concetto» es, por tanto, la idea de la «imagine», que es realizada en piedra según ésta. Cfr. también Frey CXLVI: «S'a tuo nome ho concetto alcuna imago.»

[294] G. Milanesi, *Le lettere di Michelangelo Buonarroti*, 1875, núms. 464, 465.

[295] *Due lezioni di messer Benedetto Varchi*, 1549. La primera lección, que comenta el soneto, está reproducida por Guasti, *op. cit.*, págs. LXXXV y ss., del que citamos.

* *N. del T.*: Esta cita de Varchi aparece en italiano en el texto original.

[296] Varchi, *op. cit.*, pág. XCIV.

[297] Varchi, *ibíd.* Debemos recordar que Varchi, aludiendo claramente a los versos de Francesco Berni citados en pág. 64, resalta los elementos aristotélicos del pensamiento miguelangelesco quizá poco acentuados por la literatura más reciente: «que él es un nuevo Apolo y un nuevo Apeles, y no dice palabras, sino cosas, tomadas *no sólo de Platón, sino de Aristóteles*» [*N. del T.*: en italiano en el original] (Varchi, *op. cit.*, pág. CXI).

nada que se oponga a semejante acepción del término «*concetto*». Realmente el pensamiento de que la *Idea* de la obra de arte preexiste en el artista en acto (*ἐνεργεία*) es tan aristotélico como la afirmación de que la propia obra de arte existe encerrada en el mármol o en la madera en potencia (*δυνάμει*); sólo sería platónico, o mejor, neoplatónico, si se hubiera afirmado una absoluta supremacía de la Idea sobre la obra de arte hecha realidad. Pero éste no es el caso: igual que al pensamiento de Miguel Angel debía de resultarle evidente que la obra de arte no se produce mediante la simple copia de un objeto dado desde el exterior, sino por la realización de una idea interior, también se guardaba mucho de sostener que esta realización material permaneciera siempre y necesariamente detrás del *ἔνδον εἶδος* en el alma del artista (aunque él, al considerar lo bello natural, destaca continuamente la inconmensurable distancia entre Belleza celestial y Belleza terrenal, entre visión interior y visión exterior). Y al igual que, en contraposición a la concepción de los clásicos y del clasicismo, rechazó el hacer provenir la Idea artística de la experiencia sensible[298], no creyó que fuera necesario el afirmar expresamente, al modo de la metafísica manierista, su procedencia de una esfera sobrenatural.

El arte, al no ser rechazado —como todo lo terrenal— por el fervor religioso de su ancianidad, en el fondo le sirvió como intermediario, como un puente tendido sobre el abismo que existe entre la realidad y la Idea; y no sin intención pudo preferir el término «*concetto*» al de Idea, del que ya habían abusado bastante los escritores coetáneos, y que en cambio él, como auténtico conocedor del neoplatonismo, reservaba para un concepto trascendente: los «Pensamientos» artísticos de Miguel Angel no tenían necesidad de vanagloriarse de un origen divino y de una belleza sobrenatural, igual que no tenían necesidad de justificarse a sí mismos con tales reivindicaciones.

Totalmente distinto, pero no menos excepcional, es el significado que adquiere la Idea artística en el pensamiento de Durero. En su espíritu la tendencia a una reglamentación racional del arte, propia de la teoría artística italiana que él aceptó apasionadamente, se encuentra con una convicción casi romántica del valor *individual* del «*Ingenium*» artístico, interpretado como un don especial. El mismo hombre que durante media vida había tratado de afianzar el fundamento ultrasubjetivo de la creación artística, que se había esforzado en reconocer las leyes, consideradas obligatorias, de la armonía y de la belleza, formula por otra parte la opinión, que él mismo juzga insólita y sólo inteligible para los «artistas poderosos», de que uno, en un pequeño y sencillo dibujo, puede ofrecer algo mucho más significativo que otro en una

---

[298] En una poesía amorosa del período juvenil (Frey IV) Miguel Angel interpretó la «teoría de la elección» en sentido metafísico e incluso teológico: la «elección de lo mejor» no es efectuada por los hombres, sino (para crear a la amada) por Dios, para el que no existe oposición entre lo creado y lo que está por crear:

«Colui, che 'l tutto fè, fece ogni parte,
E poi di tutto la più bella scelse,
Per mostrar quivi le sue cose excelse
Com'ha fatt'or con la sua divin'arte.»

pintura de gran tamaño que le haya costado meses y años de trabajo; que uno, en la reproducción de una figura fea, puede revelarse como mayor artista que otro en la reproducción de una bella: «Porque es un gran arte aquel que en toscos objetos rústicos puede manifestar una fuerza y un arte apropiados... y este don es admirable. Porque el propio Dios concede a algunos la facultad de hacer algo bueno, sin igual en su época, que no lo ha habido desde mucho tiempo atrás y que tardará mucho en volverlo a haber.»

Con esta escisión interna (ya que una línea coherente de pensamiento romántico-individualista habría conducido *ad absurdum* todos los esfuerzos de la teoría artística del Renacimiento) Durero llegó, incluso antes que los Italianos, a considerar *problemática* la relación entre ley y realidad, entre genio y norma, entre objeto y sujeto. Advirtió la imposibilidad de establecer un único canon de belleza universalmente válido, pero también advirtió que era imposible conformarse con la simple imitación de lo sensiblemente dado, y llegó finalmente a la conclusión de que tanto el método matemático de las proporciones como el empírico de la imitación de los modelos, no son para el auténtico artista más que las premisas —realmente necesarias— de la libre creación *originada por el espíritu*, que, sin embargo, por un lado, se basa en algunas normas, y, por otro, debe permanecer en contacto con la naturaleza: «El que está muy acostumbrado a tomar medidas, automáticamente mide "a ojo"; el que se ha forjado copiando mucho (es decir, reproduciendo la naturaleza), automáticamente se forma un "secreto tesoro en el corazón" del que puede extraer todo lo que ha acumulado dentro durante mucho tiempo»[299].

Con ello Durero se aproximó mucho a lo que en la doctrina artística italiana de la época se conocía bajo el nombre de «Idea». Pero él mismo utiliza esta palabra —porque también él la utiliza, y precisamente en algunos fragmentos que son ya de 1512— con un significado totalmente distinto y muy peculiar: «Hace muchos siglos el gran arte de la Pintura fue tenido en gran estima por los más poderosos soberanos, por lo que éstos enriquecían a los buenos artistas y les rendían honores, ya que consideraban tal riqueza de talento casi como una creación divina. Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría alguna obra nueva que extraer de aquellas Ideas interiores sobre las que escribe Platón»[300].

Así, pues, aquí la Idea no es, como lo era para la especulación del Renacimiento, el resultado final de una experiencia exterior, sino que —aproximán-

---

[299] Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 227; se puede comparar palabra por palabra con Ficino, *Coment. in Sympos. (Opera* II, pág. 1336):

Durero	Ficino
«De ello se manifiesta el secreto tesoro reunido en el corazón...»	«Qua inclinatione gravatus *thesaurum penetralibus suis absconditum* negligit.»

Pero el contendio del pensamiento es tan distinto en ambos que hace que resulte problemática la relación de inmediata dependencia entre los dos textos.

[300] Lange y Fuhse, *op. cit.*, págs. 297, 27 y ss., e *ibíd.*, págs. 295, 8 y ss.

dose mucho más a la concepción medieval y neoplatónica, que sólo mucho más tarde será acogida por la teoría artística italiana— es una representación exclusivamente interna, algo así como lo que el Maestro Eckhart había dicho sobre la imagen interior del alma; y, lo que es más importante, si, por otra parte, las Ideas son lo que garantiza a la obra de arte una validez y belleza objetivas, el verdadero rasgo distintivo de éstas es para Durero su inmesidad y originalidad, es decir, el que confieran al artista la facultad de extraer «*siempre algo nuevo*» de su espíritu. La doctrina de las Ideas, que adquieren aquí casi el carácter de inspiraciones, se acomoda a aquel concepto romántico del genio que ve el rasgo distintivo del verdadero arte no en la exactitud y en la belleza, sino en una infinita plenitud creadora, siempre original y sin precedentes.

Difícilmente puede negarse que el sentido literal de aquella frase de Durero: «Porque un buen pintor está en su interior lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón», está doblemente condicionado por otras formulaciones: por un lado, recuerda un párrafo de Ficino, en el que también nos hace pensar otra frase, frecuentemente citada, del mismo fragmento: «*Unde divinis influxibus oraculisque ex alto repletus nova quaedam inusitataque semper excogitat et futura praedicit*»[301]; y, por otro, evoca la famosa frase de Séneca: «*Haec exemplaria rerum omnium deus intra se habet...plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat*»[302]. Pero de la mezcla de estas dos proposiciones tan distintas surgió algo totalmente nuevo: si Séneca dice de Dios que —hablando en términos de Durero— está en su interior lleno de figuras, Durero lo dice del hombre; y si Ficino, en su falta esencial de interés por las artes figurativas, con su frase sobre los «*divinis influxibus*», persigue sólo la exaltación casi profética de ciertos filósofos (que para él significan lo mismo que teólogos o videntes), Durero traslada aquellas palabras a los pintores. Con ello unió el concepto de Idea al de *inspiración artística*, y dio a su afirmación —que casi ofendería a una mentalidad eclesiástica—, de que la actividad artística es «una creación semejante a Dios», una base de incomparable profundidad. Pero hasta esta misma frase posee un carácter realmente humanista, que fue también muy usual en la teoría artística italiana, como se podría demostrar con numerosos ejemplos;

---

[301] Ficino, *Libri di vita triplici* I, 6 (*Opera* I, pág. 498): la frase de Durero, que se refiere a esto, «porque esto vendrá de la infusión suprema» (Lange y Fuhse, págs. 297, 20), ha sido ya unida por Karl Giehlow («Mitt, d. Ges. f. vervielfält. Kunst», 1904, pág. 68) a la proposición de Ficino citada en el texto.

[302]

Durero	Séneca
(L.-F. 298, I = 295, 13)	(*Epist.* LXV, 7, cit. nota 41)
«Porque un buen pintor está *en su interior* lleno de figuras, y si fuera posible que viviera eternamente, siempre tendría algo nuevo que expresar a través de sus obras, extrayéndolo *de las Ideas interiores sobre las que escribe Platón.*»	«Haec exemplaria rerum omnium Deus *intra se* habet...; *plenus his figuris est, quas Plato ideas appellat...*»

de hecho ésta afirma repetidas veces que el artista «crea» sus obras «a imitación del Sumo Creador» y que es casi un «alter deus»[303]. La Edad Media había acostumbrado a comparar a *Dios con el Artista* para hacernos comprender la esencia de la creación divina; la Edad Moderna compara, en cambio, al *artista con Dios*, para heroizar la creación artística: es la época en la que el artista se hace «divino».

* * *

La contraposición entre «doctrina de las Ideas» y «teoría de la imitación», que se encuentra en la teoría artística, se parece en cierto modo a la contraposición gnoseológica entre «innatismo» y «conceptualismo» (en sentido lato). Tanto en una como en otra la actitud del sujeto con respecto al objeto se interpreta unas veces como una mera reproducción imitativa, otras como una creación constructiva llevada a cabo por Ideas innatas y, finalmente, otras, como una abstracción que elige entre los elementos dados y sintetiza lo elegido. Tanto en una como en otra se evidencia la constante vacilación entre estas distintas posibilidades y la insoluble dificultad de demostrar —sin recurrir a una instancia trascendente— el acuerdo necesario entre lo sensiblemente dado y el conocimiento, a menos que se suponga una «cosa en sí» con la que la representación intelectual, ya sea ésta simple reproducción o libre creación, realmente sólo pueda y deba concordar cuando cualquier tipo de principio divino garantice la necesidad de este acuerdo. En la teoría del conocimiento la suposición de esta «cosa en sí» fue quebrantada por Kant, y en cambio en la teoría artística no fue infringida hasta que lo hizo la influencia de Alois Riegl. Como creemos haber reconocido que la visión artística no se opone a una «cosa en sí», del mismo modo que no se opone al intelecto cognoscitivo —es más, igual que le sucede a éste, tal visión artística puede asegurarse de la validez de su propia experiencia precisamente porque ella misma asigna las leyes a su mundo, es decir, que no posee ningún otro objeto más que los primeros que se constituyen en ella[304]—, la contraposición

---

[303] A las opiniones de Vasari, de Zuccari, de Pacheco y de Bellori se podrían añadir infinitas más (cfr., por ejemplo, Lomazzo, *Trattato* II, 14, pág. 159: «A mi corto entender creo que este ejercicio es el más excelente y *divino* que existe en el mundo, ya que el artista viene casi a manifestarse como *otro Dios*» [*N. del T.*: en italiano en el original]; citamos dos muy bellas de Leonardo (*Trattato*, núms. 13 y 68): «Como el pintor es Señor de toda clase de gente y de todas las cosas. Si el pintor quiere ver bellezas, que le cautiven, él es dueño de crearlas, y si quiere ver cosas monstruosas, que asusten, o que sean cómicas y ridículas o dignas de compasión, *él es su dueño y Dios* [según otra tradición, «*creador*»]. ...y en efecto, lo que existe en el universo por esencia, presencia o imaginación, él lo tiene primero en la mente y luego en las manos; y éstas son tan excelentes, que crean una armonía proporcionada de una sola mirada, al mismo tiempo que hacen las cosas.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] Y después, concordando casi textualmente con Durero: «*La deidad que tiene la ciencia del pintor hace que la mente del pintor se transmute en semejante a la mente divina*, ya que procede libremente a la creación de diversas esencias, de distintos animales, plantas, frutos, paisajes, campos, etc...» [*N. del T.*: en italiano en el original.]

[304] Igual que el intelecto, «para el que el mundo sensible no es ni *naturaleza* ni objeto de la experiencia» (Kant, *Prolegomena*, § 38), podemos decir que actúa la *conciencia artística*, para la que el mundo sensible no es ni una *figura* ni el objeto de la representación artística; en lo que, sin embargo, hay que tener en cuenta que, mientras que la legalidad que el intelecto *prescribe* al mundo

entre «Idealismo» y «Naturalismo», tal y como ha dominado la filosofía del arte hasta finales del siglo XIX, y como se ha conservado bajo diversos disfraces (Expresionismo e Impresionismo, Abstracción y «Einfühlung») hasta el siglo XX, debe parecernos, en definitiva, una «antinomia dialéctica». Pero de ahora en adelante podremos comprender por qué esta contraposición pudo mover el pensamiento teórico-artístico durante tanto tiempo, instando una y otra vez a hallar soluciones siempre nuevas y siempre más o menos contradictorias. Reconocer estas soluciones en su diversidad y comprenderlas partiendo de sus premisas históricas no le parecerá algo inútil a la consideración histórica, cuando la filosofía ha reconocido que el problema que se le ha planteado es de tal índole que ella, por su naturaleza, debe renunciar a resolverlo.

---

sensible, y en cuyo cumplimiento se basa la propia naturaleza, es *universal*, la legalidad que al mundo sensible *prescribe* la conciencia artística, y a través de cuyo cumplimiento éste se convierte en «figura», ha de ser considerada en cambio *individual* o mejor (utilizando una expresión recientemente acuñada) «idiomática» (H. Noack, *Die systematische und methodische Bedeutung des Stilbegriffs*, Diss., Hamburgo, 1923).

APENDICE I*

EL CAPITULO DE G. P. LOMAZZO SOBRE LAS BELLAS PROPORCIONES Y EL COMENTARIO SOBRE EL SIMPOSIO DE MARSILIO FICINO

MARSILIO FICINO[1]

[Que la Belleza es algo espiritual. Cap. III.

...Algunos opinan que la Belleza es una determinada disposición de todos los miembros, o una conmensuración y proporción con cierta gracia de colorido. Opinión que nosotros no admitimos...] *Hay que añadir que esa proporción comprende todos los miembros del cuerpo en conjunto,* [de tal forma que no está en ninguno de los miembros en sí, sino en todos juntos. Por tanto, ningún miembro será bello en sí], *pero sin embargo, la proporción de todo el conjunto nace de las partes;* [por lo que esto resulta un absurdo...][2].

Que la Belleza es el Esplendor del Rostro de Dios. Cap. IIII

El Divino Poder, superior a todo el Universo, indulgentemente infunde en los Angeles y en las almas creadas por él, así como en sus hijos, ese rayo suyo, [en el que hay fértil

---

* Siguiendo el mismo criterio aplicado a las citas que en las notas aparecían en italiano, y con la misma finalidad (cfr. *N. del T.* en nota 93), de nuevo hemos considerado oportuno traducir al castellano los dos apéndices que Panofsky en su texto incluyó en italiano. Igualmente —y con mayor motivo que en las notas, si cabe, dado que en estos apéndices la forma de expresión está en perfecta coherencia con su contenido— hemos preferido realizar una traducción literal para no alterar sustancialmente el discurso de Ficino, Lomazzo y Bellori [*N. del T.*]

[1] Marsilio Ficino, *Sopra lo amore o ver Convito di Platone,* Florencia, 1544, Or. V, caps. 3 a 6, págs. 94 y ss. (cfr. con el texto original latino *Opera* II, págs. 1336 y ss.). Lomazzo, en la transcripción del capítulo, ha omitido mucho (por ejemplo, lo que respecta a la belleza *acústica),* ha añadido mucho, y lo que ha tomado, a veces lo ha citado en otro orden; por lo tanto, no es posible confrontar los pasajes paralelamente, como hasta ahora hemos venido haciendo. Los párrafos de Ficino *omitidos* por Lomazzo están entre corchetes, e igualmente los párrafos de Lomazzo que no corresponden a Ficino. Los demás, es decir, en los que Lomazzo *depende* de Ficino, están en bastardilla.

[2] De Ficino, cap. 3 *(op. cit.,* pág. 94). Se ve cómo Ficino aduce la definición de la belleza como proporción sólo para llevar *ad absurdum* la igualdad (en sentido plotiniano) Belleza = Proporción.

virtud para crear cualquier cosa. Este rayo divino imprime en éstos, como más cercanos a Dios, el orden de todo el mundo, mucho más claramente que en la materia terrenal; por lo cual, esta pintura del mundo, que nosotros vemos entera, está más clara en los Angeles y en las almas que ante nuestros ojos.] *En aquéllos está la figura de todos los astros, del Sol, de la Luna y de las Estrellas, de los elementos, piedras, árboles y animales. Estas pinturas se llaman en los Angeles modelos e ideas; en las almas, raciocinios e informaciones; en la materia terrenal, imágenes y formas. Estas pinturas son claras en el mundo, más claras en el alma y clarísimas en el Angel. Así, pues, un mismo rostro de Dios reluce en tres espejos, por orden, en el Angel, en el alma y en el cuerpo material: en el primero, al ser el más cercano, de manera clarísima; en el segundo, al estar más lejos...menos clara; en el tercero, al estar muy lejos, oscurísima. Después la mente santa del Angel, como no se halla obstaculizada por el cuerpo, se refleja en sí misma, donde ve ese rostro de Dios grabado en su seno,* [y al verlo, se maravilla, y al maravillarse, se une a él ávidamente. Y nosotros llamamos Belleza a esa gracia del rostro divino, y llamamos Amor al ansia del Angel, por la cual se envisca completamente al rostro divino. Ojalá quisiera Dios, amigos míos, que esto nos sucediera a nosotros]. *Pero nuestra alma, creada con la condición de estar rodeada por cuerpo material, se inclina hacia la función corporal, y, agobiada por esta inclinación, olvida el tesoro escondido en su pecho. Una vez envuelta en el cuerpo material sirve al uso de éste durante mucho tiempo, y a este menester acomoda siempre el sentido y hasta la razón más a menudo de lo que debiera. De ello resulta que el alma no contempla la luz del rostro divino que siempre reluce en ella, antes de que el cuerpo sea adulto y se despierte la razón con la que pueda observar el rostro de Dios, que manifiestamente reluce a la vista en el engranaje universal.* [Por cuya consideración se eleva a contemplar ese rostro de Dios, que resplandece dentro del alma. E igual que el rostro del padre es grato a los hijos, es necesario que el rostro del Padre Dios sea gratísimo a las almas. El esplendor y la gracia de este rostro, ya esté en el Angel o en el alma o en la materia terrena, debe llamarse Belleza universal, y el apetito que hacia ésta se despierta, Amor universal.] *Y nosotros no dudamos de que esta Belleza sea incorpórea, ya que es evidente que en el Angel y en el alma ésta no tiene cuerpo, y anteriormente hemos demostrado que aun en los cuerpos es inmaterial; y ahora de ello podemos deducir que el ojo no percibe sino la luz del Sol, ya que las figuras y los colores de los cuerpos no se ven jamás si no están iluminados por la luz; y éstos no van al ojo con su materia. Y, sin embargo, parece necesario que éstos deban estar en el ojo, para que sean vistos por los ojos. Así, un rayo de sol se muestra a los ojos pintado con los colores y figuras de todos los cuerpos en los que incide; los ojos, con la ayuda de un rayo natural suyo, captan la luz del sol así pintada, y una vez que la han aferrado, ven esta luz y todas las pinturas que hay en ella. Y, por esto, todo este orden del mundo, que se ve, se capta por medio de la vista, no en la forma que está en la materia de los cuerpos, sino en la forma en que éste está en la luz infusa en los ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia, es necesariamente inmaterial.* [Y está claro por qué esa luz no puede ser un cuerpo, puesto que en un momento inunda casi todo el mundo, de Oriente a Occidente, y penetra por todas partes el cuerpo del aire y del agua sin daño alguno, y no se mancha al desparramarse sobre cosas corrompidas. Estas condiciones no se ajustan a la naturaleza del cuerpo, porque éste se desplaza no en un momento, sino en más tiempo, y un cuerpo no penetra otro sin que desaparezca uno u otro o ambos; y dos cuerpos se enturbian al mezclarse. Y esto lo vemos en la mezcla del agua y del vino, del fuego y de la tierra.] *Así, puesto que la luz del Sol es inmaterial, lo que recibe lo recibe a su modo. Y los colores y las figuras de los cuerpos, los recibe en modo espiritual, y en la misma forma se ve recibido por los ojos. De donde se deduce que toda la virtud de este mundo, que es el tercer rostro de Dios, se ofrece a la vista a través de la luz inmaterial del Sol.*

[Cómo nace el Amor y el Odio, y que la Belleza es espiritual. Cap. V

De todo esto se deduce que cualquier gracia del rostro divino, que se considera la belleza universal, no sólo es inmaterial en el Angel y en el alma, sino también en la apariencia visual. Conmovidos por la admiración, no solamente amamos este rostro en conjunto, sino también cada una de sus partes, acto en el que nace un Amor especial hacia una Belleza especial. Así ponemos afecto en un hombre, como miembro del orden del mundo, máxime cuando en él resplandece manifiestamente el destello de la virtud divina. Este afecto se puede dar por dos motivos: o porque nos gusta la imagen del rostro paterno, o porque la especie y figura humana bien compuesta se adapta muy bien a ese signo o razón de la raza humana, que nuestra alma tomó del Autor de todo y que conserva dentro de sí. Por lo que si la imagen del hombre exterior captada por los sentidos, al pasar al alma disiente de la figura del hombre que el alma posee desde su origen, desagrada inmediatamente, y, al ser fea, produce odio; si la imagen concuerda, inmediatamente agrada y, al ser bella, se ama. Y por ello sucede que al toparnos con algunos enseguida nos agradan o nos desagradan, aunque no sepamos la razón de tal efecto, porque el alma, obstaculizada por el ministerio del cuerpo, no mira las formas que están por naturaleza dentro de ella, sino que por la natural y oculta disconformidad o conformidad, al pulsar la forma que de la misma cosa está pintada en el alma, establece si la forma de la cosa exterior concuerda o no con su imagen, y el alma, al ser conmovida por esta oculta ofensa o halago, odia o ama dicha cosa. Ese rayo divino, del que hablamos anteriormente, infundió en el Angel y en el alma la verdadera figura del hombre, que se debe producir completa; y la composición del hombre en la materia terrenal, que está muy lejana del divino artífice, proviene de esa figura suya completa]: *en la materia mejor dispuesta resulta más parecida, en la otra, menos. La que resulta más parecida, igual que se adapta al poder de Dios y a la Idea del Angel, también se adapta a la razón y signo que está en el alma; el alma aprueba esta conveniencia de adaptarse, y en esta conveniencia es en lo que consiste la Belleza,* [y en la aprobación consiste el sentimiento de Amor, y aunque la Idea y la razón o signo son extraños a la materia del cuerpo, sin embargo la composición del hombre se juzga similar a ellos, no por la materia o por la cantidad, sino por otra parte inmaterial. Y con arreglo a que se parece está de acuerdo con ellos, y con arreglo a su concordancia con ellos es bella, y, sin embargo, el cuerpo y la Belleza son distintos. Si alguien pregunta cómo puede parecerse la forma del cuerpo a la forma y la razón del alma y del Angel, le ruego que considere el edificio del Arquitecto. Desde el primer momento el Arquitecto concibe en su alma la imagen y «quasi»[3] Idea del edificio; después fabrica la casa (si puede) tal y como la dispuso en el pensamiento. ¿Quién negará que la casa sea un cuerpo?, ¿y que ésta es muy parecida a la Idea inmaterial del artista, a cuya semejanza fue hecha? Ciertamente se debe juzgar por un determinado orden inmaterial más que por la materia parecida. Esfuérzate un poco en extraer de ella la materia, si puedes: tú la puedes extraer con el pensamiento. ¡Animo!, extrae del edificio la materia y deja en suspenso el orden: no te quedará cosa alguna de cuerpo material, es más, el orden que salió del artista y el orden que en él permanece formarán un todo. Haz esto mismo en el cuerpo de cualquier hombre, y así encontrarás que la forma de éste, que se adapta al signo del alma, es simple e inmaterial.][4]

---

[3] Cfr. sobre esta expresión págs. 38 y ss. y nota 87.

[4] Cfr. con esta exposición la de Plotino, *Ennead.* I, 6, 3, citada parcialmente en nota 56, que concuerda con ella casi palabra por palabra.

Cuántas partes se requieren para que una cosa sea bella, y que la Belleza es un don espiritual. Cap. VI.

Finalmente, ¿qué es la Belleza del cuerpo? Ciertamente es una determinada actitud, vivacidad y gracia, que resplandece en el cuerpo por influencia de su Idea. Este esplendor no proviene de la materia, si ésta no está antes perfectamente preparada. Y la preparación del cuerpo viviente se cumple en tres cosas, orden, modo y especie. El orden significa la distancia entre las partes; el modo significa la cantidad; la especie significa líneas y colores. Porque, en primer lugar, es necesario que cada miembro del cuerpo tenga su lugar natural, es decir, que las orejas, los ojos y la nariz y los otros miembros estén en su sitio, y que los ojos estén ambos a la misma distancia de la nariz, y que las orejas estén ambas a la misma distancia de los ojos. Y esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, aún no es suficiente si no se le añade el modo de las partes, que atribuya a cada una de las partes el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo. [Es decir, que tres narices colocadas a lo largo tengan la misma longitud que un rostro, y que los dos semicírculos de las orejas, colocados juntos, sean iguales al círculo de la boca abierta, y que esto mismo suceda con las cejas si se unen. Que la longitud de la nariz sea igual a la del labio, y a la de la oreja, y que los dos círculos de los ojos sean iguales que la abertura de la boca. Que la altura del cuerpo sea igual a la de ocho cabezas y también a la de los brazos y piernas extendidos.[5]] *Además de esto estimamos necesaria la especie, para que los artificiosos trazos de las líneas y los pliegues y el brillo de los ojos adornen el orden y modo de las partes. Estas tres cosas, aunque estén en la materia, no pueden ser parte alguna del cuerpo. El orden de los miembros no está en ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ningún miembro se encuentra en todos ellos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia conveniente entre las partes, y la distancia es o nada o el vacío o un trazo de líneas. Pero ¿quién diría que las líneas son un cuerpo? Porque carecen de anchura y de profundidad, cosas necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad. Los límites son superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y todavía hemos de colocar la especie no en la materia, sino en la alegre armonía de luces, sombras y líneas. Por esta razón la Belleza demuestra estar tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta con esas tres preparaciones incorpóreas que hemos descrito, no se transmite a ella. La base de estas tres preparaciones es la equilibrada constitución de los cuatro elementos, de manera que nuestro cuerpo sea muy similar al cielo, cuya sustancia es equilibrada, y que no impida la formación del alma por el exceso de ningún humor. Así aparecerá con facilidad el esplendor celeste en el cuerpo, semejante al cielo. Y esa forma perfecta del hombre, que posee el alma, resultará más exacta en la materia pacífica y obediente.* [Casi de igual forma se disponen las voces a recibir su Belleza. Su orden es el subir de la voz grave a la octava y el descender de la octava a la grave. El modo es el discurrir debidamente por la tercera, cuarta, quinta y sexta voz, tonos y semitonos. La especie es la resonancia de la voz clara. Compuestos por estos tres elementos, los cuerpos de muchos miembros, como son los árboles, animales e incluso la reunión de muchas voces, se disponen a recibir la Belleza; y los cuerpos más simples, como son los cuatro elementos, las piedras, los metales y las voces aisladas,

[5] Las proporciones del cuerpo dadas por Ficino provienen en parte del famoso *Canon* de Vitrubio (como la determinación de la longitud total del cuerpo en ocho cabezas, la del rostro en tres largos de nariz, etc.); otras, al parecer, de la tradición que se remontaba a la Edad Media, y que encontramos en los teóricos del arte y en la literatura cosmológica. De esta última procede sobre todo la tendencia a la equiparación de medidas simples, en realidad disparatadas, como aparece en Pomponio Gaurico y, con otro significado, en Leonardo. Cfr. al respecto Panofsky, «Monatshefte f. Kunstwiss.», XV, 1921, l.c.

se preparan adecuadamente para esta Belleza, gracias a una determinada fecundidad y claridad equilibradas de su naturaleza. Pero el alma está acomodada a ella por naturaleza, máxime siendo espíritu y espejo casi inmediato a Dios, en el que, como antes dijimos, luce la imagen del rostro divino.

Al igual que no es necesario añadirle nada al oro para que resulte bello, sino que basta separar de él la ganga que le oscurece]: *así el alma no necesita que se le añada nada para que resulte bella. Pero es necesario abandonar el cuidado y solicitud del cuerpo, así como el deseo y la perturbación de la avaricia y del temor, y rápidamente se mostrará la belleza natural del alma.* [Pero para que nuestro sermón no sobrepase en mucho su propósito], *concluyamos brevemente que, por lo que hemos dicho anteriormente, la Belleza es una determinada gracia vivaz y espiritual que, a través del rayo divino, primero se infunde en los Angeles, después en las almas de los hombres y después en las figuras* [y voces] *materiales; y esta gracia conmueve y deleita nuestra alma por medio de la razón y de la vista* [y del oído], *y al deleitar, arrebata, y al arrebatar, inflama de ardiente amor.*

G. P. LOMAZZO[6]

[Del modo de conocer y[7] constituir las proporciones de acuerdo con la belleza. Cap. XXVI.

Queda ahora que trate sobre las formas generales de determinar racionalmente todas las partes en que se ha dividido el arte, y en primer lugar sobre la proporción, ya que es la primera de todas, que, de común acuerdo, se considera que es esa cosa incorpórea que en los cuerpos comprende todos los miembros juntos, y nace en ellos de las partes. Esta, si bien en potencia es una sola, se puede conocer y establecer de muchas formas, teniendo en cuenta la naturaleza de la belleza, a la que ella sirve en las pinturas, para representar la realidad que se ve en los cuerpos. Lo cual se consigue de muchas formas, según las diferencias que se encuentran en ellos, tanto por la belleza del alma, como por el equilibrio del cuerpo; como los Platónicos hablan extensamente sobre ello.] *Y primero tenemos que saber que la belleza no es otra cosa que una determinada gracia vivaz y espiritual, la cual es infundida por el rayo divino primero en los Angeles, en los que se ven las figuras de todos los astros, que en ellos se llaman modelos e ideas; después pasa a las almas, donde las figuras se llaman raciocinios e informaciones, y, finalmente, a la materia, donde son imágenes y formas,* [y allí, por medio de la razón y de la vista, deleita a todos, pero en mayor o menor grado según las razones que se aducirán más adelante]. *Esta belleza resplandece en un mismo rostro de Dios en tres espejos, por orden, en el Angel, en el Alma y en el Cuerpo; en el primero, al ser el más cercano, de manera muy clara; en el segundo, al estar más lejos, menos clara; en el tercero, al estar muy lejos, de manera muy oscura. Pero el Angel, como no está obstaculizado por el cuerpo, se refleja en sí mismo y ve su belleza grabada en sí mismo. Y el alma, creada con la condición de estar rodeada por el cuerpo material, se inclina hacia el ministerio corporal. Agobiada por esta inclinación, olvida esta belleza que se oculta en ella, y, una vez que está envuelta en el cuerpo material, se dedica al uso de este cuerpo, acomodando a él el sentido y a veces hasta la razón. Y por esto es por lo que no contempla esta belleza, que en ella resplandece continuamente, hasta que el cuerpo no ha madurado y despertado*

---

[6] G. P. Lomazzo, *Idea del Tempio della Pittura*, 1590, cap. 26: en la «secunda edizione», Bolonia, de la que citamos, págs. 72 y ss.

[7] En el título del capítulo, en vez del «e» aparece una simple coma; en cambio en el índice, pág. XI, se encuentra correctamente el «e».

la razón con la que contempla esta belleza que reluce a los ojos en el engranaje universal y que habita en ella. Finalmente, la belleza del cuerpo no es otra cosa que un determinado acto, vivacidad y gracia, que en él resplandece por influencia de su idea, y que no desciende a la materia si ésta no está totalmente preparada. Y tal preparación del cuerpo viviente se cumple en tres cosas, que son orden, modo y especie. El orden significa las diferencias de las partes; el modo, la cantidad, y la especie, las líneas y los colores. Porque primeramente es necesario que cada uno de los miembros esté en el lugar que le corresponde, y que los ojos, por ejemplo, estén a la misma distancia de la nariz, y las orejas, a la misma distancia de los ojos. Pero esta igualdad de distancias, que corresponde al orden, no es aún suficiente si no se le añade el modo de las partes, que atribuya a cada miembro el tamaño debido atendiendo a la proporción de todo el cuerpo, como se dirá más adelante, y además de éstos es necesaria la especie, para que los artificiosos trazos de las líneas y el brillo de los ojos adornen el orden y el modo de las partes. Estas tres cosas, si bien están en la materia, no pueden ser, sin embargo, parte alguna del cuerpo, [como afirma Ficino sobre el banquete de Platón], *diciendo que el orden de los miembros no es ningún miembro, porque el orden está en todos los miembros, y ningún miembro se encuentra en todos. Hay que añadir que el orden no es otra cosa que la distancia conveniente entre las partes, y la distancia es o nada o vacío o un trazo de líneas. Pero las líneas no pueden ser un cuerpo, ya que carecen de anchura y profundidad, que son necesarias al cuerpo. Además de esto, el modo no es cantidad, sino límite de cantidad, y los límites son superficies, líneas y puntos que, al no tener profundidad, no deben ser llamados cuerpos. Y, finalmente, la especie tampoco está en la materia, sino en la alegre armonía de las luces, sombras y líneas. Y esto demuestra que la belleza está tan distante de la materia corpórea, que si ésta no está dispuesta con estas tres preparaciones llamadas incorpóreas, no se transmite a ella. La base de estas preparaciones es la equilibrada constitución de cuatro elementos, de forma que nuestro cuerpo es muy similar al Cielo, cuya sustancia es equilibrada. Y cuando no impida la formación del alma por algún exceso de humores, aparecerán con facilidad los esplendores celestiales en el cuerpo similar al Cielo y a esa forma perfecta del hombre que posee el alma, en la materia pacífica y obediente.* [Pero en lo que se refiere al equilibrio de los cuerpos, éste resulta de las cualidades, por las que todos nuestros cuerpos vienen a ser desemejantes entre sí, al transmitirse unas a otras en mayor o menor grado, como se lee extensamente en los matemáticos *(sc.* Astrólogos), y vemos además por experiencia. Pero no puede haber sino cuatro formas principales de desemejanza de acuerdo con el número de los elementos y la fuerza de sus cualidades, las cuales afirman los matemáticos que constituyen el fundamento de todas las formas o maneras de los cuerpos humanos. Y como el fuego es de cualidad principalmente caliente y seca, de las cuales la primera dilata y la segunda da aspereza, se deduce que los cuerpos Marcianos son de miembros grandes, altos, ásperos y peludos. Como el aire es sobre todo húmedo y toma el calor del fuego, que dilata lo que la humedad reblandece y estira, los cuerpos Jupiterinos resultan ser no de miembros grandes, como los Marcianos, sino equilibrados, delicados al tacto y altos. Como el agua se compone principalmente de frío y participa de la humedad del aire, y el frío seca y endurece, y lo húmedo reblandece, resulta que los cuerpos lunares son menores que los Jupiterinos, pero desproporcionados, duros y débiles. Finalmente, como la tierra, por su naturaleza, es principalmente seca porque participa del fuego, y fría porque toma esta cualidad del agua y de la sequía, y el frío es muy áspero, los cuerpos Saturnianos resultan ser sobre todo muy ásperos, más que los Marcianos, y de miembros estrechos y cóncavos. Y con estas cuatro cualidades nacen todas las demás figuras, o sea, las Solares, que, según dicen los Astrólogos, por participar el Sol en algunas cosas de las cualidades de Saturno, no tienen miembros tan ásperos como las Marcianas, sino que más bien son como las Jupiterinas y menos grandes que aquéllas, y las Venusianas, por tender este planeta a la naturaleza de Júpiter,

son grandes y bien proporcionadas, muy delicadas y de miembros bellísimos, por tener su naturaleza equilibrada entre la humedad y el calor. Y así, los Astrólogos, a las Mercuriales les confieren la forma atendiendo a las cualidades de Mercurio. De esto se infiere que la belleza depende principalmente de estas cualidades activas y pasivas; y ha de ser expresada en la obra con sus proporciones y miembros tomados del ejemplo natural del alma, para la que la materia estaba bien preparada en Saturno por gravedad, en Júpiter por magnificencia y alegría, en Marte por fortaleza y valor, en el Sol por magnanimidad y señorío, en Venus por gracia, en Mercurio por inteligencia y perspicacia, y en la Luna por clemencia. Así como, por el contrario, se corrompen, en Saturno por miseria, en Júpiter por avaricia, en Marte por crueldad, en el Sol por infamia y tiranía, en Venus por lascivia, en Mercurio por crueldad y brujería, y en la Luna por inestabilidad y ligereza. Cuando esta belleza no agrade completamente por alguna de estas cosas, la causa no será otra que la contradicción de tales cualidades. Porque sabemos perfectamente que en todos los modos, en los gestos, en los actos, en los cuerpos, en las voces y en las disposiciones de los miembros y en los colores, son discordantes con los Saturnianos los hombres Marcianos y Venusianos; con los Jupiterinos, los Marcianos; con los Marcianos, los Saturnianos, Jupiterinos, Solares, Mercuriales y Lunares; con los Solares, los Marcianos, Mercuriales y Lunares; con los Venusianos, los Saturnianos; con los Mercuriales, los Marcianos y Solares; con los Lunares, los Marcianos, Solares y Mercuriales. Y, por el contrario, a los Saturnianos se adaptan los hombres Mercuriales, Jupiterinos, Solares y Lunares; a los Jupiterinos, los Saturnianos, Solares, Venusianos, Mercuriales y Lunares; a los Marcianos, los Venusianos; y a los Solares, los Jupiterinos y Venusianos; a los Venusianos, los Jupiterinos, Marcianos, Solares, Mercuriales y Lunares; a los Mercuriales, los Jupiterinos, Venusianos y Saturnianos; y, finalmente, a los Lunares se adaptan los Jupiterinos, Venusianos y Saturnianos. Y esta conformidad o disconformidad tanto más se advierte en las criaturas, cuanto más conformes o disconformes están las disposiciones de las materias con las almas, junto con las que crecen las materias. Por lo que a uno que vea cuatro o seis hombres o mujeres, le gustará uno o una más que otro u otra, y a otro le disgustará lo que a él le ha de gustar. Y esto se ve sobre todo en las artes, que uno aborrece un arte y a otro le agrada, y por tanto resulta que en todas las artes se hallan todas las naturalezas. Pero esto en ningún sitio se ve más claramente que en el juicio o gusto de la belleza, porque aunque una mujer sea bella, al ser vista por varios hombres, no a todos les parecerá bella por lo mismo. Porque a unos gustará por los ojos, a otros por la nariz, a otros por la frente, por los cabellos, por el cuello, por el pecho, por las manos, y a unos por una cosa y a otros por otra. También habrá a quienes les guste la gracia, a otros el traje, a otros la virtud, a otros el movimiento y a otros la mirada. Y así sucede con todos los cuerpos, que de ellos gusta una parte y es estimada bella, como por ejemplo los ojos, y otra disgusta y es considerada deforme, como por ejemplo la frente o la boca. Sin embargo hay que considerar atentamente todas estas cosas para poder dar las proporciones convenientes a la naturaleza de los cuerpos y actitudes, para que éstos sean agradables o desagradables en su totalidad. Por lo que en una escena se pondrá la belleza de un Rey Solar en la majestad y en la actitud del príncipe o del que gobierne; la de un soldado Marciano en las peleas o luchas y en las actitudes ofensivas o defensivas; la de un Venusiano en la gracia y delicadeza del que habla o besa o rinde cortesía. Y así se conseguirá el placer dándole a cada cuerpo las actitudes correspondientes a su naturaleza y arte, como al verdugo lazos, hachas y tajos; a los niños pájaros, perros, flores y otras bagatelas. Y todo esto lo encontrará el pintor en la concordancia del arte, el Filósofo en las representaciones según la materia, el Historiador en los consejos, y los otros artistas en sus otros apoyos. Y es algo que se ve clarísimamente por experiencia, cómo dejando de hablar de los

miembros y de sus proporciónes, un rostro retratado del natural, en presencia del modelo, será juzgado por muchos de muchas formas, según la naturaleza de su juicio. Porque a uno le parecerá de color semejante al modelo, a otro le parecerá de color más blanco, a otro más amarillo y a otro más rojo o más oscuro. Y esto sucede porque, al no brillar la luz en la Pintura del mismo modo que lo hace en el modelo natural, los rayos, al derramarse desde los ojos, llegan naturalmente según su cualidad, pero la materia no debe brillar en el espíritu, al que forzosamente hay que aproximarse tanto o cuanto. Y así la imitación ha de verse distinta tanto en los colores, como he dicho, como en las superficies, que aún parecerán a unos más anchas, a otros más estrechas o largas o cortas. Por lo que podemos considerar que el artista no ha de prestar más atención a la razón que al gusto particular de alguno, porque la obra debe ser universal y perfecta, y obrando de otra manera se trabaja en la oscuridad.] *Lo cual no utilizan nunca aquellos que creen que su alma no tiene necesidad de que se le añada cosa alguna para hacer que aparezca la belleza en la obra, y que sólo es necesario poner el cuidado y la atención del cuerpo, y rechazar las perturbaciones de la codicia y del miedo para mostrarnos en sus obras la belleza natural racional* [de su alma y de la de los que se encuentran así preparados y liberados de afectos, por lo que éstos son después aprobados y alabados, sin preocuparse de los comentarios de aquellos que atienden más al placer sensorial del cuerpo que a la razón del espíritu, y sin embargo viven como en el fango, privados de toda luz de juicio.] *Porque la verdadera belleza es sólo la que es gustada por la razón, y no por estas dos ventanas corpóreas, cosa que se demuestra fácilmente, porque nadie pone en duda que ésta no se encuentre en los Angeles, en las almas y en los cuerpos, y que el ojo no pueda ver sin luz. Porque las figuras y los colores de los cuerpos no se ven si no están iluminados por luz, y no van con su materia al ojo, aunque parece necesario que deben estar en los ojos para que puedan ser vistos por éstos. Y así la luz del Sol pintada con los colores y las figuras de todos los cuerpos en los que incide, se muestra a los ojos gracias a la ayuda de un determinado rayo natural de éstos. Y al captarlo nosotros así pintado vemos este rayo y todas las pinturas que hay en él. Porque todo este orden del mundo, que se ve, es captado por los ojos no tal y como está en la materia de los cuerpos, sino tal y como está en la luz que es infundida en los ojos. Y como él está en esa luz, separado ya de la materia necesaria y sin cuerpo, toda la virtud del mundo se ofrece a través de la luz. Como está incorporado en nuestros ojos y no en los cuerpos, la belleza es tanto más captable cuanto más similar resulta en la materia bien dispuesta a la verdadera figura infusa en el Angel y en el alma por el rayo Divino. Por lo que la materia, al adaptarse al poder de Dios y a la Idea del Angel, se adapta también a la razón y al signo que está en el alma, la cual aprueba esta conveniencia de adaptarse en la que consiste la belleza, que por tal disposición de materia aparece, adaptándose o no en mayor o menor grado en todos los cuerpos, a la figura que posee el alma desde su origen.* [Ahora de esta belleza infundida en los cuerpos, y que aparece en ellos en mayor o menor grado, como hemos dicho, el pintor diligente ha de extraer las proporciones y acomodarlas a su obra según las diversas cualidades o naturalezas antedichas.]

APENDICE II

GIO. PIETRO BELLORI

LA IDEA DEL PINTOR, DEL ESCULTOR Y DEL ARQUITECTO, ESCOGIDA DE ENTRE LAS BELLEZAS NATURALES, SUPERIOR A LA NATURALEZA[1]

Ese sumo y eterno intelecto autor de la naturaleza, al fabricar sus maravillosas obras, contemplándose intensamente a sí mismo, constituyó las primeras formas llamadas Ideas, de modo que cada especie fue expresada por aquella primera Idea, formándose con ellas el admirable conjunto de las cosas creadas. Los cuerpos celestes que están por encima de la luna, no sometidos a cambio, quedaron para siempre bellos y ordenados, tal y como por las esferas medidas y por el esplendor de sus aspectos los conocemos perpetuamente exactísimos y bellísimos. Lo contrario sucede con los cuerpos sublunares sujetos a las alteraciones y a la feldad; y aunque la Naturaleza trata siempre de producir excelentes cosas, sin embargo, las formas se alteran por la irregularidad de la materia, y en particular se equivoca la belleza humana, como vemos en las infinitas deformidades y desproporciones que hay en nosotros. Y por esto los buenos Pintores y Escultores, imitando a aquel primer artesano, se forman también en la mente un ejemplo de belleza superior, y, contemplándolo, imitan[2] a la naturaleza sin errar ni en los colores ni en las líneas. Esta Idea o Diosa de la Pintura y de la Escultura, una vez desvelados los grandes talentos de los Dédalos y de los Apeles, se nos revela a nosotros y desciende sobre los mármoles y sobre las telas; creada por la naturaleza, supera su origen y se convierte en modelo del arte; medida por el compás del intelecto se convierte en medida de la mano, y animada por la imaginación da vida a la imagen. Según afirman los más grandes filósofos, las causas ejemplares están en las almas de los Artífices, y sin duda en ellas residen perpetuamente bellísimas y perfectísimas. Idea del Pintor y del Escultor es ese perfecto y excelente ejemplo de la mente, a cuya forma imaginada se asemejan, imitándola, las cosas que se nos ofrecen

---

[1] Gio. Pietro Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma, 1672, I, págs. 3-15. Se adjunta la Introducción a la *Vita di Annibale Carracci (op. cit.*, 19-21), que está en estrecha relación con el Idea-Discorso. Creemos haber prestado un servicio al lector y haber facilitado en algún modo una nueva edición del Bellori verificando los párrafos aquí recogidos.

[2] El término «emendare» (según Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde* IX, pág. 88, un «término de escuela de tinte filológico») aparece con el mismo sentido ya en L. B. Alberti (pág. 121, cit. nota 189).

a la vista; tal es la definición de Cicerón en el libro del Orador a Bruto: «Vt igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad excogitatam speciem imitando referuntur ea que sub oculis ipsa cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus.»[3] Así, la Idea constituye lo perfecto de la belleza natural y une lo verdadero a lo verosímil de las cosas que se nos ofrecen a la vista, aspirando siempre a lo mejor y a lo maravilloso, por lo que no sólo emula, sino que se hace superior a la naturaleza, mostrándonos sus obras elegantes y perfectas, cuando ella no suele presentárnoslas totalmente perfectas. Este valor lo confirma Proclo en el Timeo diciendo: si tomas un hombre hecho por la naturaleza y otro formado por el arte estatuario, el natural será menos bello, porque el arte actúa con más esmero[4]. Pero Zeuxis, que con la elección de cinco vírgenes realizó la tan famosa imagen de Helena[5], puesta como ejemplo por Cicerón en el Orador, enseña al Pintor y al Escultor a contemplar la Idea de las mejores formas naturales seleccionándolas de varios cuerpos y eligiendo las más elegantes.

Porque él no pensó que podría encontrar en un solo cuerpo todas aquellas perfecciones que buscaba para la venustidad de Helena, ya que la naturaleza no hace nada que sea perfecto en todas y cada una de sus partes. «Neque enim putauit omnia, quae quaereret ad venustatem, vno in corpore se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus natura expoliuit.»[6] Pero Máximo Tirio quiere que la imagen de los Pintores, tomada así, de distintos cuerpos, alumbre una belleza como no se encuentra en cuerpo natural alguno, que se aproxime a las estatuas bellas[7]. Lo mismo decía Parrasio a Sócrates, que el Pintor, habiéndose propuesto en cada forma la belleza natural, debe tomar de distintos cuerpos lo más perfecto que va obteniendo de cada uno y unirlo todo, ya que es difícil encontrar uno que sea totalmente perfecto[8]. Es más, la naturaleza es por esa razón tan inferior al arte que los Artistas copistas y totalmente imitadores de los cuerpos, sin elección ni selección de la Idea, fueron reprobados: Demetrio fue tachado de ser demasiado natural[9], Dionisio fue censurado por haber pintado a los hombres iguales a nosotros, y era comúnmente llamado *ἀνθρωπόγραφος (sic)*, es decir, pintor de hombres[10]. Pauson y Pirreico fueron reprobados principal-

---

[3] Cicerón, *Orator* II, 7 y ss., cit. nota 20; cfr. anteriormente pág. 17 y págs. 98 y ss.

[4] Proclo, *Comm. in Tim.*, II, 122 B: «*οὐδὲ εἰ λάβοις τὸν ὑπὸ φύσεως δεδημιουργημένον ἄνθρωπον καὶ τὸν ὑπὸ τῆς ἀνδριαντοποιητικῆς κατεσκευασμένον, πάντως ὁ ἐκ τῆς φύσεως κατὰ τὸ σχῆμα σεμνότερος· πολλὰ γὰρ ἡ τέχνη μᾶλλον ἀκριβοῖ.*» Bellori, probablemente inducido a error por Junius, fue demasiado lejos en la interpretación del párrafo: Proclo dice sólo que el hombre en la naturaleza *no es del todo más bello* que en la representación artística, porque en muchos puntos el arte es más exacto.

[5] Overbeck, *Schriftquellen*, 1667-1669. Recogido durante el Renacimiento en todo escrito que tuviera relación con la estética.

[6] Cicerón, *De Inventione* II, 1, 1.

[7] Máximo de Tiro, *Φιλοσοφούμενα* XVII, 3 (ed. Hobein pág. 211): «*ὅνπερ τρόπον καὶ τοῖς τὰ ἀγάλματα τούτοις διαπλάττουσιν, οἳ παντὸς παρ' ἑκάστου καλὸν συναγαγόντες, κατὰ τὴν τέχνην ἐκ διαφόρων σωμάτων ἀθροίσαντες εἰς μίμησιν μίαν, κάλλος ἓν ὑγιὲς καὶ ἄρτιον καὶ ἡρμοσμένον αὐτὸ αὑτῷ ἐξειργάσαντο. καὶ οὐκ ἂν εὕρες σῶμα ἀκριβὲς κατὰ ἀλήθειαν ἀγάλματι ὅμοιον. ὀρέγονται μὲν γὰρ αἱ τέχναι τοῦ καλλίστου.*»

[8] Jenofonte, *Ἀπομνημ.* III, 10, 1. Cfr. anteriormente nota 31.

[9] Luciano, *Φιλοψεύδ.* 18 y 20 (*«ἀνθρωποποιός»*); Quintaliano, *Inst. Or.* XII, 10, 9 (aquí se refiere a la censura, citada entre otros por Alberti, de que había tendido más a la semejanza que a la belleza); Plinio, *Epist.* III, 6.

[10] Aristóteles, Poética 7: «*Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν.*» Plinio, *Nat. Hist.* XXV, 113 llama al artista «*ἀνθρωπογράφος*», porque «nihil aliud quam homines pinxit».

mente por haber imitado a los peores y a los más viles, igual que en nuestros tiempos Miguel Angel de Caravaggio fue demasiado natural y pintó a los hombres iguales, y el Bamboccio pintó a los peores. Sin embargo, Lisipo reprochaba al vulgo de los Escultores que representasen a los hombres tal y como éstos se encuentran en la naturaleza, mientras que él se vanagloriaba de realizarlos tal y como debían ser[13]: único precepto dado por Aristóteles tanto a los Poetas como a los Pintores[14]. En cambio, este fallo no se le imputó a Fidias, que maravilló a los espectadores con las formas de los Héroes y de los Dioses, por haber imitado más a la Idea que a la Naturaleza; y Cicerón, al hablar de él, afirma que Fidias, al realizar el Júpiter y la Minerva, no contemplaba objeto alguno de donde tomase el parecido, sino que miraba en su mente una forma de gran belleza, y, contemplándola fijamente, dirigía la mente y la mano a la semejanza de ésta. «Nec vero ille artifex cum faceret Iouis formam aut Minerue, contemplabatur aliquem, a quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat.»[15] Por lo que a Séneca, aunque estoico y riguroso juez de nuestras artes, le pareció gran cosa y se maravilló de que este Escultor, a pesar de no haber visto ni a Júpiter ni a Minerva, concibiese en su alma sus formas divinas. «Non vidit Phidias Iouem, fecit tamen velut tonantem, nec stetit ante oculos eius Minerua, dignus tamen illa arte animus et concepit Deos et exhibuit.»[16] Apolonio de Tyana nos enseña lo mismo: que la fantasía hace más sabio al Pintor que la imitación, porque ésta sólo realiza las cosas que ve, mientras que aquélla hace también las que no ve, en relación con las que ve[17]. Ahora, si con los preceptos de los antiguos sabios aún queremos volver a encontrar las mejores instituciones de los nuestros modernos, León Battista Alberti indica que se ame en todas las cosas no sólo el parecido, sino sobre todo la belleza, y que se deben escoger de entre cuerpos bellísimos las partes más celebradas[18]. Así, Leonardo da Vinci insta al pintor a formarse esta Idea, y a mirar lo que ve y a hablar consigo, eligiendo las mejores partes de cualquier cosa[19]. Rafael de Urbino, el gran maestro de los que saben, escribía así a Castiglione sobre su Galatea: «Para pintar una bella tendría que ver más bellas, pero como hay escasez de mujeres bellas, yo me sirvo de una determinada Idea que me viene a la mente.»[20] Guido Reni, que superó a cualquier otro Artífice de nuestro siglo en venustidad, al enviar a Roma el cuadro de San Miguel Arcángel para la Iglesia de los Capuchinos, escribió a Monseñor Massani, Maestro de la casa de Urbano VII: «Desearía haber tenido pincel Angélico o formas de Paraíso para realizar el Arcángel y verlo en el Cielo, pero no he podido subir tan alto, y en vano lo he buscado en la tierra. Así que he contemplado la forma que he establecido en la Idea. También está la Idea de la fealdad, pero dejo de interpretarla en el Demonio, porque lo huyo hasta con el pensamiento y no me afano por retenerlo en la mente.» Pero Guido se vanagloriaba de pintar la belleza no como se

---

[11] Aristóteles, *Poetica* 2 y *Polit.* VIII, 5, 7.

[12] Plinio, *Nat. Hist.* XXXV, 112.

[13] Plinio, *Nat. Hist.* XXXIV, 65. Bellori curiosamente interpretó el pasaje al revés: en el sentido propio Lisipo no habría representado los hombres como son, sino como aparecen («quales viderentur esse»). Por tanto, podría ser definido como «ilusionista».

[14] Aristóteles, *Poetica* 2.

[15] Cicerón, *Orador* II, 9.

[16] Séneca (el Viejo), *Rhet. Controv.* X, 34.

[17] Filóstrato, *Apolonio de Tyana* VI, 19, ed. Kayser, *τὰ Σωζόμενα*, 1853, pág. 118. Cfr. nota 37.

[18] Alberti, *op. cit.* págs. 151 y 153 (cfr. nota 101).

[19] Leonardo, *Trattato della Pittura* 88 y 98 (selección): *ibíd.*, 53 («discorsi» íntimos del pintor consigo mismo).

[20] Cfr. pág. 58. La frase «il gran maestro...» es una conocida cita de Dante.

le presentaba ante los ojos, sino semejante a la que veía en la Idea; por lo que su bella Helena raptada fue tan alabada como la antigua de Zeuxis. Sin embargo, ésta no fue tan bella como ellos imaginaron, ya que se encontraron en ella defectos y censuras; es más, se piensa que ella jamás navegó a Troya, sino que en su lugar se llevó su estatua, por cuya belleza se luchó durante diez años. Sin embargo, se cree que Homero en sus poemas adoró a una mujer que no era divina, para recompensar a los griegos y para dar mayor celebridad a su tema de la guerra de Troya; de manera que ensalzó a Aquiles y a Ulises en la fortaleza y en el juicio. Por eso Helena, con su belleza natural, no igualó las formas de Zeuxis y de Homero; ni jamás existió mujer alguna que poseyera tanta venustidad como la Venus de Cnido, o la Minerva de Atenas, llamada la bella forma, ni se encuentra hoy ningún hombre que iguale en fuerza al Hércules Farnesio de Glicón, ni mujer que iguale en venustidad a la Venus Medicea de Cleomenes. Por esta razón los mejores Poetas y Oradores, cuando quieren alabar alguna belleza sobrehumana, recurren a la comparación con estatuas o pinturas. Ovidio, al describir a Cillaro, bellísimo Centauro, le alaba como cercano a las estatuas más celebradas:

«Gratus in ore vigor, ceruix, humerique, manusque
Pectoraque Artificum laudatis proxima signis»[21]

Y en otra ocasión cantó excelsamente de Venus, que si no la hubiese pintado Apelles permanecería aún sumergida en el mar, donde nació:

«Si Venerem Cois nunquam pinxisset Apelles
Mersa sub aequoreis illa lateret aquis.»[22]

Filóstrato ensalza la belleza de Euforbo, similar a las estatuas de Apolo[23], y quiere que Aquiles supere tanto la belleza de su hijo Neoptolemo, como las estatuas superan a los bellos[24]. Ariosto, al imaginar la belleza de Angélica, la compara, ligada a la roca, con una figura casi esculpida por un Artista:

«Creduto hauria, che fosse stata finta,
O d'alabastro o d'altro marmo illustre,
Ruggiero, o sia allo scoglio cosi auuinta
Per artificio di scultore industre.»[25]

En cuyos versos Ariosto imitó a Ovidio cuando describe a Andrómeda:

«Quam simul ad duras religatam bracchia cautes
Vidit Abantiades, nisi quod leuis aura capillos
Mouerat, et tepido manabant lumina fletu,
Marmoreum ratus esset opus.»[26]

Marino, al alabar la Magdalena pintada por Tiziano, aplaude a la pintura con las mismas alabanzas y eleva a la Idea del Artista a un nivel sobrenatural:

«Ma cede la Natura e cede il vero
A quel che dotto Artefice ne finse,
Che qual l'hauea ne l'alma e nel pensiero,
Tal bella e viua ancor qui la dipinse.»[27]

Por lo que parece que Aristóteles no está bien interpretado en la Tragedia de Castelvetro, al pretender éste que la virtud de la pintura no consista en hacer la imagen bella y perfecta, sino similar a lo natural o bello o deforme, y que el exceso de belleza casi

---

[21] Ovidio, *Metam.* XII, 397.
[22] Ovidio, *Ars amandi* III, 401.
[23] Filóstrato, *Ἡρωικός*, 725 (Kayser, *op. cit.*, pág. 317).
[24] Filóstrato, *Ἡρωικός*, 739 (Kayser, *op. cit.*, pág. 324).
[25] Ariosto, *Orlando Furioso* X, estancia 96. (Cfr. también VII, est. 11 y XI, est. 69 y ss.).
[26] Ovidio, *Metam.* IV, 671.
[27] Marino, *La galleria distinta*, Milán, 1620, pág. 82.

impida el parecido[28]. Esta razón de Castelvetro atañe sólo a los pintores icásticos[29] y a los retratistas, que no guardan ninguna Idea y están sujetos a la fealdad del rostro y del cuerpo, no pudiendo embellecer ni corregir las deformidades naturales sin impedir el parecido, porque, si no, el retrato sería más bello y se asemejaría menos al modelo. El Filósofo no se refiere a esta imitación icástica, sino que enseña al trágico el modo de proceder de los mejores, poniendo como ejemplo a buenos Pintores y Realizadores de imágenes perfectas, que utilizan la Idea; y éstas son sus palabras: «Como la tragedia es la imitación de los mejores, es necesario que nosotros imitemos a los buenos Pintores, porque éstos, al expresar su forma natural haciéndolos parecidos, los pintan más bellos: *ἀποδιδόντες τὴν οἰκείαν μορφήν, ὁμοίους ποιοῦντες, καλλίους γράφουσιν*[30].

El hacer los hombres más bellos de lo que normalmente son y elegir lo perfecto se ajusta a la Idea. Pero ninguna de estas bellezas es la Idea; son varias sus formas: fuertes, magnánimas, alegres, delicadas, de cualquier edad y de cualquier sexo. No sólo alabamos con Paris en el delicioso monte Ida a delicadas Venus, o celebramos en los jardines de Nisa al joven Baco, sino que arriba, en las altas cumbres de Menalos y de Delos, también admiramos a Apolo armado del carcaj y a la arquera Diana. Otra ciertamente fue la belleza de Júpiter en Olimpia y de Juno en Samos, otra la de Hércules en Lindos y la de Cupido en Thespia: así a cada uno se adaptan formas distintas, por no ser otra cosa la belleza sino aquella que hace las cosas tal y como éstas son en su propia y perfecta naturaleza; belleza que eligen los mejores Pintores, al contemplar la forma de cada uno. Debemos, además, tener en cuenta que, al ser la Pintura una representación de actitudes humanas, el Pintor debe retener en la mente los ejemplos de los sentimientos, que caen bajo estas actitudes, igual que el Poeta conserva la Idea del iracundo, del tímido, del triste, del alegre y también de la risa y del llanto, del temor y del valor. Sentimientos que han de permanecer aún mucho más impresos en el alma del Artista con la continua contemplación de la naturaleza, y es imposible que éste los reproduzca con la mano del natural si antes no los ha formado en la fantasía; y para eso es necesaria una gran atención, ya que nunca se ven los movimientos del alma si no es por tránsito o por algunos momentos repentinos. Así que al comenzar el Pintor y el Escultor a imitar las actitudes del modelo, que se pone delante, como éste no conserva ningún sentimiento, sino que incluso flaquea con el espíritu y con los miembros en el acto al que se entrega, y se fija según el arbitrio ajeno, es necesario formarse una

---

[28] Lod. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, II, 1 (en la ed. de Basilea de 1576, consultada por nosotros, pág. 72): «Pero como Aristóteles utiliza el ejemplo de la fruición que produce la semejanza de la pintura para hacernos conocer la fruición que produce la semejanza de la poesía, sépase que no es éste el mejor ejemplo del mundo; puesto que la pintura agrada menos en esa parte en la que sólo y sumamente agrada la poesía; y en la que la pintura agrada sólo y sumamente, la poesía no sólo no agrada, sino que incluso desagrada. Porque la pintura... se debe dividir en dos partes: una, cuando representa algo cierto y conocido, como un hombre determinado y, en particular, pongamos por caso, Felipe de Austria, rey de España, y en otra, cuando representa algo incierto y desconocido, como un hombre incierto y en general.» [*N. del T.*: en italiano en el original.] La representación de una persona determinada y conocida —continúa el autor— deleita en pintura mucho más que la de una persona cualquiera (ya que en la primera se necesita mucho más cuidado y destreza, y cualquier pequeña desemejanza ocasiona al pintor la más severa crítica); en poesía, en cambio, sería al revés, de forma que los principios de la «semejanza» deberían considerarse diametralmente opuestos en las artes figurativas y en la poesía: allí «rassomiglianza di fuori, la quale appare a gli occhi», aquí «rassomiglianza interna, che si dimostra allo 'nteletto».

[29] Sobre esta expresión platónica que también Junius, al igual que Comanini y Bellori, interpretó mal, cfr. todo lo dicho en notas 144 y 259, así como en pág. 15.

[30] Aristóteles, *Poetica* XV, 11 (1454 b).

imagen sobre la naturaleza, observando los movimientos humanos y acompañando los movimientos del cuerpo con los del alma, de forma que dependan recíprocamente unos de otros. Y otro tanto, por no olvidar la Arquitectura, utiliza ésta su Idea perfectísima: dice Filón[31] que Dios, como buen Arquitecto, contemplando la Idea y el ejemplo establecido, creó el mundo sensible del mundo ideal e inteligible. Por lo que, al depender la Arquitectura de la razón ejemplar, también se convierte en superior a la naturaleza; así Ovidio, al describir la gruta de Diana, pretende que la Naturaleza, al crearla, imitase al arte:

«Arte laboratum nulla, simulauerat artem
Ingenio Natura suo»,[32]

lo que quizá tuvo en cuenta Torcuato Tasso al describir el jardín de Armides:

«Di natura arte par, che per diletto
L'imitatrice sua scherzando imiti.»[33]

Este es, además, un edificio tan excelente que Aristóteles argumenta: si la fábrica fuese algo natural —y no se haga arquitectura de otra forma— sería llevada a cabo por la naturaleza, obligada a usar las mismas reglas para perfeccionarla[34], igual que fueron imaginadas las residencias de los Dioses por los Poetas con el ingenio de los Arquitectos, dispuestas con arcos y columnas, como describieron el Palacio del Sol y del Amor, llevando la Arquitectura al cielo. Así, esta Idea y deidad de la belleza se la formaron en sus mentes los antiguos Cultivadores de la sabiduría, teniendo siempre en cuenta las partes más bellas de las cosas naturales, porque es muy fea y vil esa otra Idea cuya mayor parte se forma sobre la práctica, queriendo Platón que la Idea sea una perfecta cognición de la cosa iniciada en la Naturaleza[35]. Quintiliano nos dice cómo todas las cosas perfeccionadas por el arte y por el ingenio humano tienen principio en la Naturaleza[36], de la que deriva la verdadera Idea. Por lo cual aquellos que sin conocer la verdad realizan todo con la práctica, representan larvas en vez de figuras; y también se parecen a ellos los que toman en préstamo el talento y copian las ideas ajenas, convierten a las obras no en hijas, sino en bastardas de la Naturaleza y parece que hayan confiado en las pinceladas de sus maestros. Y a este mal hay que añadir que a causa de la pobreza de talento, al no saber elegir las partes mejores, escogen los defectos de sus preceptores y se forman una idea de lo peor. Por el contrario, los que se honran con el nombre de Naturalistas, no se proponen ninguna Idea en la mente; copian los defectos de los cuerpos, y se acostumbran a la fealdad y a los errores, confiando en el modelo, al igual que su preceptor; y si éste desaparece de su vista, también se aleja de ellos todo el arte. Platón compara a esos primeros Pintores con los Sofistas, que no se fundan en la verdad, sino en los falsos fantasmas

---

[31] Filón, *De Opificio mundi*, cap. IV. Cfr. anteriormente nota 71.

[32] Ovidio, *Metam.* III, 158.

[33] Tasso, *Gerusalemme liberata* XVI, 10.

[34] Aristóteles, *Phys. Ausc.* I, 8, 199: «*Οἷον εἰ οἰκία τῶν φύσει γιγνομένων ἦν, οὕτως ἂν ἐγίγνετο ὡς νῦν ὑπὸ τέχνης...*» Naturalmente está muy lejos del pensamiento de Aristóteles el querer atribuir, en el sentido de la «perfettione» de Bellori, una valoración absoluta a la creación arquitectónica: con la comparación entre la creación natural y la creación artística sólo quiere demostrar la finalidad teleológica de los procesos naturales, el «*τινος ἕνεκα γίγνεσθαι*». Cfr. también el *Comentario* de Santo Tomás (Fretté-Maré, XXII, págs. 373 y ss.), muy instructivo a este respecto.

[35] Cfr., por ejemplo, *Fedón* XIX (75 a): «*Ἀλλὰ μὲν καὶ τόδε ὁμολογοῦμεν μὴ ἄλλοθεν αὐτὸ ἐννενοηκέναι μηδὲ δυνατὸν εἶναι ἐννοῆσαι, ἀλλ' ἐκ τοῦ ἰδεῖν ἢ ἅψασθαι ἢ ἔκ τινος ἄλλης τῶν αἰσθήσεων...*». Naturalmente, para Platón la percepción sensorial es sólo la ocasión, no el origen del conocimiento, que además sólo puede ser alcanzado si el espíritu, superando la percepción de los sentidos, se vuelve hacia aquello que siendo semejante no puede aparecer distinto, y viceversa; o sea, hacia las Ideas.

de la opinión[36]; los segundos son similares a Leucipo y a Demócrito, que componen los cuerpos al azar con ligerísimas partículas. Así, el arte de la Pintura es condenado por éstos a la opinión y al uso, igual que quería Critolao que la elocuencia fuese una costumbre de hablar y una experiencia de placer, *τριβή* y *κακοτεχνία*, o mejor *ἀτεχνία*[38], hábito sin arte y sin razón, quitándole su función a la mente y confiando todo a los sentidos. Por lo que aquello que es la suma intelección e Idea de los mejores Pintores, pretenden que sea un hábito de hacer de cada uno, para unir a la sabiduría la ignorancia; pero los espíritus elevados subliman el pensamiento a la Idea de lo bello y sólo ante ella se extasían y la contemplan como algo divino. Cuando el pueblo refiere todo al sentido de la vista, alaba las cosas pintadas del natural, porque está acostumbrado a ver cosas así hechas, aprecia los colores bellos, no las formas bellas que no capta, se aburre de la elegancia, aprueba la novedad, desprecia la razón, sigue la opinión y se aleja de la verdad del arte, por encima de la cual, como su propia base, ha consagrado la nobilísima representación de la Idea. Quedaría por decir que aunque los Escultores antiguos utilizaron la maravillosa Idea, como hemos señalado, es necesario el estudio de las más perfectas esculturas antiguas para que nos conduzcan a las bellezas naturales corregidas, y con el mismo fin, dirigir la vista a la contemplación de los otros excelentísimos maestros; pero dejamos este tema para el tratado de la imitación, satisfaciendo a los que desaprueban el estudio de las estatuas antiguas. En cuanto a la Arquitectura, diremos que el Arquitecto debe concebir una noble Idea y fijarse una mente, que le sirva de ley y de razón, consistiendo sus creaciones en el orden, en la disposición y en la medida y euritmia del todo y de las partes. Pero respecto a la decoración y ornamento de los órdenes es acertado que la Idea esté establecida y confirmada sobre los ejemplos de los Antiguos, que después de largo estudio dieron forma a este arte; entonces los Griegos constituyeron los mejores términos y proporciones, que, confirmados por los siglos más doctos y por el consenso y herencia de los Sabios, se convirtieron en leyes de una maravillosa Idea y belleza suprema que, al haber sólo una en cada especie, no puede ser alterada sin destruirla. Por lo que desgraciadamente la deforman los que la transforman con innovaciones, porque la fealdad está cerca de la belleza, igual que los vicios rozan la virtud. Tan gran mal se debe por desgracia a la caída del Imperio Romano, con el que cayeron todas las bellas Artes, y más que ninguna otra la Arquitectura; porque aquellos bárbaros edificadores, despreciando los modelos y las Ideas Griegas y Romanas y los más bellos monumentos de la Antigüedad, inventaron durante muchos siglos con gran desvarío tantas y tan variadas fantasías extravagantes de órdenes, que con un horrible desorden la volvieron monstruosa. Bramante, Rafael, Baldassare, Giulio Romano y recientemente Miguel Angel se esforzaron en restituirla a su Idea y aspecto primeros a partir de las heroicas ruinas, escogiendo las formas más elegantes de los antiguos edificios. Pero hoy, en vez de dar gracias a tan sapientísimos hombres, son ingratamente vilipendiados junto con los Antiguos, como si hubie-

---

[36] Quintiliano, *Inst. Or.* II, 17, 9: «Illud admonere satis est omnia, quae ars consummaverit, a natura initia duxisse.»

[37] Platón, *Sofista*, 236 y ss. También el concepto de la *μίμησις φανταστική* aparece en Bellori naturalmente bajo un aspecto distinto: la *φαντασία* para él (como para Comanini) no es la apariencia sensible, sino la *voluntaria representación interior*, por lo que a los artistas «fantásticos» —que Platón habría identificado más bien con los llamados «realistas»— él los identifica con los Manieristas. Pero la diferencia entre él y Comanini, como ya se ha dicho, consiste en el hecho de que él no desaprueba la finalidad de los pintores «icásticos» (según su criterio, la simple imitación de la naturaleza) menos que a los «pintores fantásticos».

[38] Sobre Critolao el Peripatético y sus invectivas contra la retórica cfr. Quintiliano, *Inst. Or.* II, 15, 23 (*τριβή*) y II, 18, 2 (*κακοτεχνία* y *ἀτεχνία*); y, además, Sexto Empírico, *πρὸς Ῥήτορας*, passim, Recopilación en *Philodemi voll. Rhet.*, ed. Sudhaus, Suppl. 1895, págs. IX y ss.).

ran copiado uno de otro casi sin talento y sin creatividad. Cada uno se inventa una nueva Idea e imagen de la Arquitectura a su modo, exponiéndola en la calle y en las fachadas: hombres ciertamente carentes de toda ciencia que pertenezca al Arquitecto, del que en vano ostentan el nombre. Hasta tal punto que, deformando los edificios y las ciudades y los monumentos, inventan con desvarío ángulos, quebraduras y contorsiones de líneas, descomponen basas, capiteles y columnas con enmascaramientos de estuco, picaduras y desproporciones: y, sin embargo, Vitrubio condena tales innovaciones[39] y nos propone los mejores ejemplos. Pero los buenos Arquitectos han de guardar las mejores formas de los órdenes: los Pintores y Escultores, eligiendo las bellezas naturales más elegantes, perfeccionan la Idea, y sus obras progresan y resultan superiores a la naturaleza, lo que constituye la suprema gloria de estas artes, como hemos demostrado. Por ello surge la reverencia y estupor de los hombres hacia las estatuas y las imágenes, y por ello el premio y los honores de los Artífices: ésta fue la gloria de Timantes, de Apelles, de Fidias, de Lisipo y de tantos otros alabados por la gloria que, elevados por encima de las formas humanas, llevaron sus Ideas y obras a la admiración. Bien puede, por tanto, llamarse esta Idea perfección de la Naturaleza, milagro del Arte, providencia del Intelecto, ejemplo de la mente, luz de la fantasía, Sol que desde Oriente inspira la estatua de Menón, fuego que vivifica la representación de Prometeo. Esta hace que Venus, las Gracias y los Amores, dejando el jardín Idalio y las playas de Citerea, vayan a albergarse en la dureza de los mármoles y en el vano de las sombras. En virtud de ella las Musas templan los colores a la inmortalidad en las riberas Helicónides; y por su gloria Palas desprecia telas Babilónicas y hace pomposamente alarde de enmarañados linos. Pero como la Idea de la elocuencia se somete a la Idea de la Pintura en el mismo grado en que la vista es más eficaz que las palabras, a mí aquí me faltan éstas y callo.

ANIBAL CARRACCI

Entonces la Pintura llegó a ser muy admirada por los hombres y parecía descendida del Cielo, cuando el divino Rafael, con los últimos rasgos del arte, acrecentó su belleza al máximo, restituyéndola a la antigua majestad, enriquecida con todas aquellas gracias y aquellos honores que ya una vez la habían glorificado entre los Griegos y Romanos. Pero como las cosas aquí en la tierra jamás conservan un mismo estado, y aquellas que han llegado al máximo es necesario que vuelvan a caer de nuevo en perpetua vicisitud, el arte, que desde Cimabue y Giotto, en el largo curso de doscientos cincuenta años, había progresado poco a poco, pronto se vio declinar, y de rey pasó a ser humilde y vulgar. Así que, pasado aquel feliz siglo, desaparecieron en poco tiempo todas sus formas; y los Artífices, abandonando el estudio de la Naturaleza, viciaron el arte con la «maniera» o digamos Idea fantástica, basada en la práctica y no en la imitación. Este vicio destructor de la pintura comenzó primero a brotar en maestros de honrada fama, y arraigó en las escuelas que siguieron después; por lo que es increíble cuánto degeneraron no sólo desde Rafael, sino también desde los otros que dieron comienzo a la «maniera». Florencia, que se jacta de ser madre de la pintura, y toda la región de Toscana famosísima por sus maestros, guardaban ya silencio sin gloria de pinceles; y los otros de la escuela Romana, al no alzar más la vista hacia tantos ejemplos antiguos y nuevos, habían olvidado todo loable progreso; y si bien en Venecia perduró la pintura

[39] Vitrubio, *De architectura*, VII, 5, 3-8: una invectiva que ciertamente sólo iba dirigida a las arquitecturas pintadas del llamado IV Estilo; Bellori, naturalmente, alza aquí la voz contra la orientación específicamente «barroca» en la arquitectura, representada sobre todo por Borromini.

más que en cualquier otro lugar, sin embargo, ni aquí ni en la Lombardía se oía ya aquel luminoso grito de colores, que calló con Tintoretto, hasta ahora el último de los pintores Venecianos. Diré además algo que parecerá increíble: ni dentro ni fuera de Italia se encontraba pintor alguno, no haciendo mucho tiempo que Pedro Pablo Rubens había sido el primero en llevarse los colores fuera de Italia; y Federico Barocci, que había podido restaurar y socorrer el arte, languidecía en Urbino y no le prestó ninguna ayuda. En esta dilatada conmoción, el arte estaba siendo atacado por dos extremos opuestos: uno sujeto al natural, y el otro a la fantasía; los autores de este ataque en Roma fueron Miguel Angel de Caravaggio y Giuseppe de Arpino: el primero copiaba los cuerpos tal y como se aparecen a la vista, sin elección; el segundo no tenía para nada en cuenta el natural, y seguía la libertad del instinto; y uno y otro, gozando de esclarecida fama, se habían convertido en admiración y ejemplo de todo el Mundo. Así, cuando la Pintura se dirigía a su fin, los astros más benignos se voliveron hacia Italia y plugo a Dios que en la ciudad de Bolonia, maestra de ciencias y de estudios, surgiera un elevadísimo talento, y que con él resurgiera el Arte caído y casi extinguido. *Este fue Aníbal Carracci...*

Índice onomástico y de materias

AGUSTÍN (San)
Cicerón, relación con, 35, nota 67 y ss.
Dionisio Areopagita, en, 37
Idea, definición de ia,35, nota 73 y ss.
«imago», 106, nota 92
Mario Equicola, en, nota 139
«Pulchritudo», 33 y 34
Teoría de la imitación, 41
ALANUS *ab Insulis*, imitación de la Naturaleza, nota 95
ALBERTI, Leon Battista
Belleza, definición de la, 53
Bellori, en, 98, 121, 123
estudios sobre las proporciones, 64
Idea, concepto de la, 56-57, 64
Imitación de la naturaleza, 48, notas 101 y ss., 189, 243 y 281.
Influencia en el primer barroco, 68-69, nota 173
Norma del gusto, 51
Platón, relación con, 54, nota 125
Plotino, relación con, notas 66 y 125
ALBERTI, Romano, sobre Plinio, nota 24
ALBERTO MAGNO (San), Comentario de Dyonisos, nota 70
ALEJANDRO MAGNO y Apelles, nota 23
ALHAZEN, en el primer Renacimiento, 53
ALKAMENES, en Tzetzes, 15
ALLORI, manierista, 69
ANSELMO DE CANTERBURY, teólogo. Demostración con ejemplos estéticos, nota 83
APELLES
Alejandro Magno y nota 23
Bellori, en,121, 124, 128
Cicerón, en,nota 18
Melanchton, en,15
APOLONIO DE TYANA
Bellori, en,123
Fantasía, sobre la 21
AQUINO, Sto. Tomás de
Arte, concepto del,nota 14
«casa», ejemplo de la,nota 50
Creación divina y artística, 38, nota 82
Dante, en, nota 93
Doctrina teológica de la Belleza, nota 221
Escrito «de pulchro et bono», nota 68
Escultura, sobre la,nota 59
Idea, definición de la,38, 39, 61, notas 78 y 87
«imago», 106, nota 92
Imitación, sobre la,41, nota 92
Pacheco, en,nota 197
«Quasi-Idea», 38, 39
Ripa, en,nota 237
Zuccari, en, 80-82, notas 210, 211 y 225
ARCIMBOLDO, Capricci, nota 238
ARIOSTO, Ludovico
Bellori, en,124
Zeuxis, sobre, 48
ARISTÓTELES
Arquitecto, ejemplo del, en Plotino, Filón y Sto. Tomás de Aquino, 39
Arte dramático, sobre el,nota 95
Belleza, sobre la,20, nota 34
Bellori, en,122-123, 124-125, 126
Difusión de su pensamiento en el siglo XIII, 37
Forma y materia,22, 26-27, nota, 51
Mario Equicola, en,nota 139
Melanchton, en,15, nota 14
Miguel Angel y, 107-108, nota 297
Renacimiento, en el,nota 117
Scaligero, en,nota 50
Séneca, en,23, nota 41
Zuccari, en,70, 82, 85, notas 199 y 225
ARMENINI, Giovan Battista
Disegno, sobre el,69, notas 191 y 200
Idea artística,61, nota 152
Naturalismo, contra el,nota 99
ARPINO, Giuseppe di, en Bellori, 129
ARQUÍMEDES, en Melanchton, nota 15
AUVERNIA, Guillermo de, Idea y concepto, nota 80
AVERROES, Comentario a Aristóteles citado por Varchi,107
BACON de Verulamo contra la teoría de la elección,nota 161
BAGLIONE, Giovanni, contra el naturalismo, nota 251
BALDASSARE, en Bellori,127
BALDINUCCI, Filippo
Disegno, definición del,nota 191
Idea, definición de la, nota 151
como «objeto inteligible»,66
Maniera,nota 244
BAROCCI, Federico, en Bellori,129
BELLORI, Giovanni Pietro
Creación divina y artística,nota 303
Doctrina de las Ideas,97, notas 93, 161 y 257
Grabado de la *imitatio sapiens*, 93, nota 95
Cicerón, interpretación de,nota 19
«maniera», 128, nota 244
Naturalismo, contra el,95, 96, 99-100, notas 106, 107, 226, 253 y ss.
Teoría clasicista del arte, 96, nota 256
«*Vite de'Pittori, etc.*», Apéndice II, págs. 121 y ss.
BERNI, Francesco, sobre el Plato-

nismo de Miguel Angel, 103, nota 297
BERNINI
Naturalismo, contra el, 100, nota 264
Retrato, sobre el, nota 195
Teoría de la elección, contra la, nota 161
Teórico del arte, como, 93, nota 249
BIONDO, el artista y la naturaleza, nota, 99
BISAGNO, Francesco, sobre el «disegno», nota 191
BOCCACCIO, Giovanni
Epimetheus, metamorfosis de, en mono, nota 95
Giotto, sobre el arte de, nota 104
BOECIO, en Pacheco, nota 197
BORROMINI, en Bellori, nota 39 en pág. 128
BRAMANTE, en Bellori, 127
BREUGHEL, Peter, en Giustiniani, nota 245
BRIL, en Giustiniani, nota 245
BRONZINO, manierista, 69
BRUNO, Giordano
Belleza, definición de la, 86
Eros, nota 286
Reglas, contra las, 66, 69, nota 169
BUENAVENTURA (San)
«casa», repetición del ejemplo aristotélico de la, nota 50
Metafísica de la luz, nota 68
Sto. Tomás de Aquino, influencia de, nota 84
CANTERBURY, Anselmo de (V. ANSELMO)
CAMILLO, Giulio, Idea del Teatro, nota 165
CARAVAGGIO, Michelangelo da
Bellori, en, 123, 129
Giustiniani, en, nota 245
Naturalismo, opiniones sobre su, 68, 94-95, nota 110
CARDUCHO, Vivente, sobre el arte del retrato, nota 63
CARRACCI, Aníbal
Arte clásico, como restaurador del, 93
Bellori, Vita de, nota 1 en página 121, 128-129
Giustiniani, en, nota 245
CASTELVETRO
Bellori, en, 124
Poética moderna, uno de los fundadores de la, 76
CASTIGLIONE
Belleza = bondad, nota 222
Bellori, en, 123
Imitación de la naturaleza, 57, nota 138
CELLINI, manierista, 69
CENNINI, Cennino
Invención, sobre la, 57, nota 136
Montañas, representación de, 45, nota 94
CESARIANO, ed. del Vitrubio, nota 165
CICERÓN
Agustín (San), influencia en, 35, nota 73
Belleza, sobre la, nota 57
Bellori, en, 98, 122-123
Fantasía, sobre la, 57, 61
Idea, sobre la, 18, 22-23, 57, 61
Landino, en, nota 93
Melanchton, en 16, notas 14 y 16
«Orador», el, 17-18, nota 20
Renacimiento temprano, en el, 54
CIMABUE, en Bellori, 128
CIVETTA, en Giustiniani, nota 245
CLEMENTE ALEJANDRINO, imitación de la naturaleza, nota 95
COMANINI
Alegoría, nota 238
Doctrina platónica original de las Ideas, nota 144
Durero, opinión sobre, nota 175
Platón, interpretación errónea de, nota 29 en pág. 125 y nota 37 en pág. 127
Teorías del arte, precursor de las modernas, 76
CONDIVI
Michelangelo, Vita di, nota 176
Platón, sobre, 103, nota 270
CORREGGIO, en el primer Barroco, 68
COSIMO, Piero di, ilustración de un cuento de Boccaccio, nota 95
CRITOLAO, en Bellori, 127
CUSANO, Nicolás, *contemplatio idearum*, nota 80
CHAMBRAY, Roland Fréart de, clasicista, nota 263
CHAMPAIGNE, Philippe de, polémica contra el clasicismo, nota 263
CHRIST, Joh. Fr., sobre el «goût», nota 244
DANTE
Bellori, en, 123
Concepción del arte, 42, nota 93
Doctrina de las Ideas, nota 93
Imitación de la naturaleza, nota 95
Miguel Angel, influencia en, 103
DANTI, Vincenzo
Belleza externa e interna, nota 221
Manierista, 69
Reglas, sobre las, 72, nota 182
«ritrarre» e «imitare», 73
Teorías del arte, precursor de las modernas, 76
DEMETRIO, pintor
en la estética de la Antigüedad, 20
en el Renacimiento, 48
DION CRISÓSTOMO
Belleza, sobre la, 57
Escultura, sobre la, nota 59
Fidias, sobre el Zeus de, 21, nota 35
Helena, sobre, 101
DIONISIO AREOPAGITA
Ficino, en, 52, notas 68 y 122
Ideas en Dios, sobre las, 37, notas 68 y 76
Plotino, relación con, nota 59
DIONISIO DE HALICARNASO, Zeuxis como ejemplo para la idea, nota 161
DOLCE, Ludovico
Artista y la naturaleza, el, 74, nota 99
Belleza, sobre la, 85, nota 224
«disegno», juicio sobre el, 69, nota 190
DONDI, Giovanni, producto artístico y producto natural, nota 104
DONI, A. Francesco, sobre la «Melancolía» de Durero, nota 192
DU FRESNOY, clasicista, nota 263
DURERO, Alberto
Arte, concepto del, nota 14
Comanini, opinión de, nota 175
Doni, en, nota 192
Ficino, relación con, 110 y notas 299 y 301
«Ingenium» artístico, sobre el, 108-109 y nota 299
Norma, postura especial frente a la, nota 113
Producto del arte y producto de la naturaleza, notas 88 y 102
Proporciones, investigaciones sobre las, 64, 70

opinión de Miguel Ángel, 70
opinión de Zuccari, 70, nota 180
su adopción por Lomazzo, 72
Séneca, comparación con, nota 302
«Tesoro del corazón», 58
ECKHART, Maestro
«casa», repetición del ejemplo aristotélico de la, nota 50
Doctrina de las Ideas, 41, 110
Sto. Tomás de Aquino, notas 84 y 92
EMPÉDOCLES, comparación de la pintura con el cosmos, nota 21
EQUICOLA, Mario, Idea = forma, nota 139
ESCOLÁSTICA, la
Forma y materia, 39 y ss.
Idea, concepto de la, 35 y ss.
EUCLIDES en el primer Renacimiento, 53
FÉLIBIEN, André, clasicista, nota 263
FICINO, Marsilio
Belleza, definición de la, 86-87
Comentario sobre el Simposio, 113 y ss.
Comentario del Timeo, notas 72 y 128
Dionisio Areopagita, influencia de, nota 68
Durero, comparación con, 110 y nota 299
Ideas, sobre las, 55, notas 80 y 237
Lomazzo, influencia en, 90, notas 229 y 261
Poussin, influencia en, nota 261
Teoría del arte, 52, nota 122
FIDIAS
Bellori, en, 123, 128
Cicerón, en, 17, 22, notas 18 y 35
Dion Crisóstomo, en, 21, nota 35
Plotino, en, 25, notas 35 y 63
Tzetzes, en, 15
FILÓN
Aristóteles, relaciones con, 39, nota 50
Bellori, en, 126
Idea, transformación del concepto, 35, notas 71 y 75
FILOSTRATO
Bellori, en, 123, 124
Fantasía, sobre la, 21, notas 35 y 36
Retratos, sobre los, 19, notas 35 y 144
FRÉART DE CHAMBRAY, Roland, clasicista, nota 263
GAURICO, Pomponio, Doctrina de las proporciones, nota 5 en página 116
GEILER VON KAISERSBERG
ἀφαίρεσις, concepto de la, nota 283
Comparación entre producto artístico y producto natural, nota 88
GESSNER, Salomón, preceptos de Cennini para la representación de montañas, nota 94
GHASÂLI, Al, Doctrina teleológica de la belleza, nota 221
GHIBERTI
Antigüedad, postura respecto a la, 93
Imitación de la naturaleza, 46, nota 95
GIAMBOLOGNA, manierista, 69
GIORDANO BRUNO
Belleza, definición de la, 86-87
Eros, nota 286
Reglas, contra las, 66, 69
GIOTTO
Bellori, en, 128
Boccaccio, en, nota 104
GIOVIO, Paolo, sobre la medalla satírica, nota 238
GIULIO ROMANO, en Bellori, 127
GIUSTINIANI, Marqués
Maniera, nota 244
«modi» de la pintura, nota 245
GOETHE
Antigüedad, sobre la, nota 254
Idea, sobre la, 97
Maniera, nota 244
Observación de la naturaleza, nota 94
GRECO, manierista, 69
GREGORIO DE NISA, sobre la belleza, nota 68
GREGORIUS, Magister, verdad natural de la obra de arte, nota 88
GUERCINO, cuadro de «La pittura», nota 194
GUIDO RENI
Bellori, en, 123
Giustiniani, en, nota 245
Idea y modelo, 62-63
GUILLERMO de Auvernia (V. AUVERNIA)
HEINSE, Wilhelm, contra la teoría de la elección, nota 161
HOMERO
Bellori, en, 101, 124
Platón, en, 14
Renacimiento, en el, 52
Scaligero, en, nota 43
Schiller, en, nota 94
HONNECOURT, Villard de, trabajo según el modelo natural, nota 89
HOOGSTRAATEN, S. van, contra la teoría de la elección, nota 161
JENOFONTE
Belleza, origen en la obra de arte, 20, nota 31
y simetría, nota 57
Bellori, en, 122
JUNIUS, Francisco
Imitación de la naturaleza, notas 188 y 259
Platón, interpretación errónea de, nota 29 en pág. 125
Zeuxis como ejemplo para la idea, nota 161
KALLIPIDES, actor, nota 95
KANT, «cosa en sí», 111
LANDINO
Concepto, nota 95
Dante, comentario sobre, nota 93
LEONARDO DA VINCI
Barroco temprano, influencia en el, 68
Bellori, en, 98, 123
Creación divina y artística, nota 303
Gusto, norma del, 51
Invención, sobre la, 57
Materia, victoria sobre la, nota 59
Naturaleza, imitación de la, 47, nota 107
Pacheco, en, nota 160
Palissy, plagio de nota, 171
Pintura, preponderancia de la, 19, nota 22
Proporciones, estudios sobre las, 64, 70, nota 180, nota 5 en pág. 116
Zuccari, en, notas 180 y 225
LISIPO
Bellori, en, 123, 128
Imitación de la naturaleza, nota 107
LOMAZZO, Giovanni Paolo
Alberti, adopción de la teoría artística de, 69, nota 173

Arcimboldo, sobre, nota 238
Belleza, sobre la, 85-86, notas 223 y 232
Creación divina y artística, nota 303
«disegno», sobre el, 74, notas 191 y 210
Durero, adopción de las proporciones de, 72
Ficino, dependencia de, 90, notas 229, 236 y 261
«figura serpentinata», 70-72
«idea» en el retrato, 75, nota 195
Imitación, 100, nota 189
Obras:
Tratado de 1584, 77, notas 185 y 220
Idea del Tempio della pittura, 88-89, nota 165
texto del capítulo 26, 117 y ss.
Sobre las bellas proporciones y el comentario sobre el *Simposio* de Marsilio Ficino, 113 y ss.
Teoría del arte, precursor de la moderna, 76
Zuccari, contraste con, 90, nota 210
LONGINO, disputa con Plotino, nota 72
LUCA PACIOLI, «Divina proportione», 54
LUCIANO
Alberti, en, nota 126
Belleza = armonía, nota 57
Bellori, en, nota 9 en pág. 122
Sueño, nota 22
MANDER, Karel van, Idea = poder imaginativo, nota 153
MANETTI, postura con respecto a la Antigüedad, 93
MARINO, en Bellori, 124
MARSILIO FICINO (v. FICINO)
MÁXIMO TIRIO, en Bellori, 122
MELANCHTON
Arte, concepto del, nota 14
Cicerón, sobre, 98, notas 14 y 16
Platón, sobre, 15, nota 14
MENGS, Rafael, influencia en Winckelmann, nota 261
MIGUEL ANGEL
Aristóteles y, 108, nota 297
Baldinucci, en, nota 244
Bellori, en, 127
«concetto», 107-108, nota 293
Durero, opinión sobre, 70
neoplatónico, 103 y ss., notas 59 y 283
Teoría de la elección, nota 298
MIRÓN, antiguos epigramas sobre el, 20
NICOLA CUSANO, *contemplatio idearum*, nota 80
NOLA, Paulino de, contra el retrato, nota 63
ORÍGENES, sobre la belleza, nota 68
OTTOKAR von Steier, oposición al realismo, nota 89
OVIDIO, en Bellori, 124 y ss.
PACIOLI, Luca, *divina proportione*, 54
PACHECO, Francisco
Creación divina y artística, nota 303
Teoría escolástica de las Ideas, notas 151, 167, 197 y 215
PADER, Hilaire, traductor de Lomazzo, nota 261
PAHLMANN, preceptos de Cennini sobre la representación de montañas, nota 94
PALISSY, Bernard, imitador de Leonardo, nota 171
PARMIGIANINO, manierista, 69
PARRASIO, ejemplo de «procedimiento por elección», nota 60
PATRIZZI, definición de la belleza, 86-87
PAOLINO DE NOLA, contra el retrato, nota 63
PERRAULT, Charles, oposición al clasicismo, nota 263
PERUZZI, manierista, 69
PETRARCA
Creación artística, sobre la, 57, notas 135 y 164
Miguel Angel, influencia en, 103, nota 272
PIERO DELLA FRANCESCA, estudios sobre las proporciones y la perspectiva, 70
PIERO DI COSIMO, ilustración de un cuento de Boccaccio, nota 95
PIGNORIA, Lorenzo, nota 238
PILES, Roger de
Clasicismo, oposición al, nota 263
L'idée du peintre parfait, nota 165
PINO, Paolo, postura con respecto al «disegno», 69
PLATÓN
Alberti, en, nota 125
Arte, postura con respecto al, 13 y ss.
Bellori, en, 97, 125, 127
Cicerón, en, 5-6, 22-23
Clasicismo, interpretación errónea en el, 97
Comanini, en, nota 144, nota 29 en pág. 125, nota 37 en página 127
DANTE, en, nota 93
Danti, en, nota 221
Durero, en, 110, nota 302
Equicola, Mario, en, nota 139
Ficino, en, 52, 90, notas 128 y ss.
Comentario sobre el Simposio, 113 y ss.
Landino, en, nota 93
Melanchton, en, 16, nota 14
Miguel Angel, en, 103, nota 297
Obras: Epístolas, nota 5
Fedón, nota 35 en pág. 126
Leyes, nota 4
República, 15, 19, nota 9
Sofista, 15, notas 8 y 11
Pacheco, en, nota 197
Pintor, comparación del hombre de estado con el, 20
Plotino, opuesto a, 27-28
Renacimiento temprano, en el, 51-52, 54, nota 117
Scaligero, en, nota 43
Séneca, en, 24, 110, notas 41, 42 y 302.
Zuccari, y, 80
PLINIO
BELLORI, Y, 123
Pintura, sobre la, 19, 20, nota 24
PLOTINO
Alberti, y, nota 125
Aristóteles, puntos de contacto con, 39
Belleza, definición de la, 28, nota 68
Fidias, sobre el Zeus de, nota 35
Ficino, en, 52, nota 133, nota 2 en pág. 113 y nota 4 en pág. 115
Forma y materia, 27-28, notas 56-59 y 63
Miguel Angel, en, 104
Modelos, sobre los, 25, 57, notas 46, 48 y 56
Platón, opuesto a, 28 y ss., 35, notas 72 y 75
Renacimiento temprano, en el, 51, 54
Stoa, contra la nota, 57.
Teoría de la elección, 29, nota 60

PLUTARCO
Alberti, en, nota 189
Idea como contenido de conciencia, 22, nota 38
POLICLETO, en la estética de la Antigüedad, 20, nota 18
POMPONIO GAURICO, doctrina de las proporciones, nota 5 en página 116
PONTORMO, manierista, 69
PORFIRIO, sobre Plotino, nota 60
POUSSIN
Estilo, sobre el, nota 244
Teoría neoplatónica de la belleza, nota 261
PROCLO
Bellori, en, 122
Fidias, sobre el Zeus de, nota 35
Verdad y belleza en la obra de arte, notas 7 y 63
PROTÓGENES, en Cicerón, nota 18
QUINTILIANO
Arte y naturaleza, sobre, 20, notas 29 y 30
Bellori, en, 122 y 126-127
Critolao, sobre, nota 38 en página 127
Renacimiento temprano, en el, 54, nota 119
RAFAEL
Baldinucci, en, nota 244
Bellori, en, 98-99, 123, 127 y 128
Castiglione, carta a, 57, 62, nota 138
Clasicismo, representante del, 68, 93, nota 244
Giustiniani, en, nota 245
Idea, concepto de la, 65, notas 148 y 256
Pacheco, en, nota 160
Winckelmann, en, nota 261
RENI, Guido
Bellori, en, 123
Idea y modelo, 62-63
Winckelmann, en, nota 261
RIPA, Cesare, sobre la belleza, notas 223 y 234
RODOLFO DE HABSBURGO, monumento funerario, nota 89
ROMANO, Giulio, en Bellori, 127
ROSSI, manierista, 69
ROSSO, manierista, 69
RUBENS, Pedro Pablo, en, Bellori 129
RUMOHR, crítica del clasicismo, 100
SALVIATI, manierista, 69
SARTO, Andrea del, en Baldinucci, nota 244
SCALIGERO, Julio César
Belleza, definición de la, nota 220
Idea como objeto de la pintura, nota 43
Imitación de la naturaleza, nota 188
Poética moderna, fundación de la, 76
SCANNELLI
Belleza, definición de la, nota 223
Naturalismo, contra el, nota 251
Teorías modernas del arte, precursor de las, 76
SCARAMUCCIA, Luigi, contra el naturalismo, 96, nota 251
SCHILLER
Imitación de la naturaleza, nota 94
Similitud del bloque de mármol, nota 283
SÉNECA
Bellori, en, 123
Durero, en, 110, nota 302
Idea, concepto de la, 23-24, notas 35 y 71
Landino, en, nota 93
Pacheco, en, nota 197
Scaligero, en, nota 43
SEXTO EMPÍRICO, sobre Critolao, nota 38 en pág. 127
SHAFTESBURY, influencia sobre Winckelmann, nota 261
SICIOLANTE DA SERMONETA, manierista, 69
SÓCRATES
Bellori, en, 122
Teoría de la elección, 20
STEFANO, afirmación de Villani sobre él, nota 95
STEIER, Ottokar von, oposición al realismo, nota 89
STOA, la
Ideas innatas, 22, 35, nota 41
Plotino, crítica de, nota 57
Significado de los mitos, 21
STOBEO, idea como contenido de conciencia, 22, nota 38
TASSO, Torquato, en Bellori, 126
TOMÁS DE AQUINO (Santo) (véase AQUINO)
TINTORETTO, manierista, 69
TIRIO, Máximo (v. MÁXIMO)
TIZIANO,
Bellori, en, 124
Giustiniani, en, nota 245
TYANA, Apolonio de (v. APOLONIO)
TZETZES, Juan, poesía sobre una Atenea de Fidias, 15
VARCHI, Benedetto, comentario de Miguel Angel, 107, notas 295 y ss.
VASARI
Antigüedad, postura con respecto a la, 93, nota 189
Bellori, en, 99
«Concetto», nota 95
Creación divina y artística, 110-111, nota 303
Disegno, postura con respecto al, 64, 74, notas 143, 191 y 226
Experiencia y fantasía, 58-62, notas 150, 154
Idea, sobre la, 65
Tradición, postura con respecto a la, nota 96
VERULAMO, Bacon de (v. BACON)
VETTORI, texto de Cicerón, 98, nota 19
VICTORIUS (v. VETTORI)
VILLANI, Filippo
Antigüedad, postura con respecto a la, 93
Imitación de la naturaleza, 46, nota 95
VILLARD DE HONNECOURT (v. HONNECOURT)
VITRUBIO
Bellori, en, 128
Cesariano, edición de, nota 165
Estética, nota 8
Ficino, teoría de las proporciones, en 116
Renacimiento temprano, en el, 53
WINCKELMANN
Bellori, en, nota 261
«estilo», nota 244
Naturalismo, contra el, 99, nota 95
ZEUXIS como ejemplo del procedimiento por elección
Alberti, en, 56, nota 134
Antigüedad, en la, 20
Bacon de Verulamo, en, nota 161
Baldinucci, en, nota 161
Bellori, en, 122, 124
Heinse, en, nota 161
Hoogstraaten, en, nota 161
Junius, en, nota 161
Pacheco, en, notas 160 y 167

Plotino, opuesto a, nota 60
Renacimiento, en el, 48
Zuccari, en, nota 218
ZUCCARI, Federico
Aristotélico, 85-88, nota 219
Creación divina y artística, 110, nota 303
Disegno, postura con respecto al, 78 y ss., notas 191, 197 y ss.
Durero, opinión sobre, 70, nota 180
Idea de'pittori de 1607, 77 y ss.
Idea en el retrato, la, 75, nota 180
Imitación, sobre la, 85, 100, notas 102 y 191
Leonardo, opinión sobre, notas 180 y 225
Lomazzo, opuesto a, 90, nota 210
Matemática, contra la, 70, nota 180
Modelos, sobre, 72
Sto. Tomás de Aquino, sobre, 80, notas 84, 210 y 211
Teorías escolásticas, adopción de, 83-84, nota 80
Teorías modernas del arte, precursor de las, 76, nota 167
ZUCCHI, Jacopo, *Discorso*, nota 166